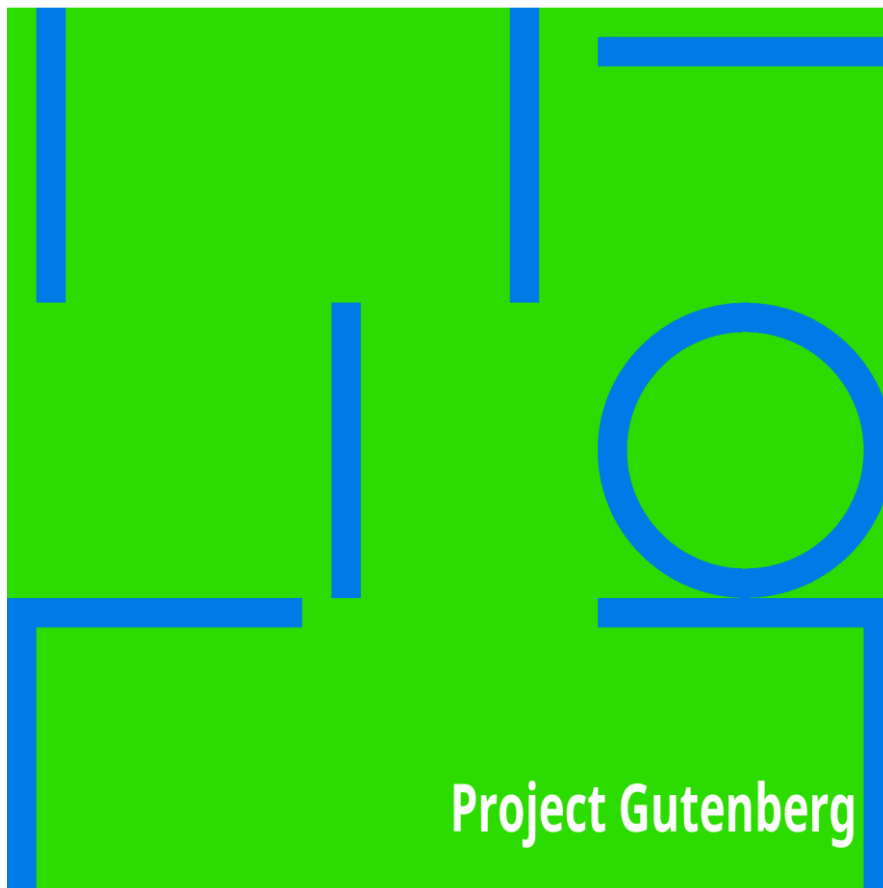


Два пути

Джон Раскин

The Two Paths

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" о двух путях

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Два пути

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 1 января 2005 г. [Электронная книга №7291]

Последнее обновление: 30 декабря 2020 г.

Язык: Английский

Авторы: Мишель Шепард, Эрик Элдред, Чарльз Фрэнкс и команда онлайн-корректоров

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ДВА ПУТИ" ***

ДВА ПУТИ

Джон Раскин

Содержание

ДВА ПУТИ.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

ДВА ПУТИ

ЛЕКЦИЯ I. РАЗРУШИТЕЛЬНАЯ ВЛАСТЬ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА Над НАЦИЯМИ.

ЛЕКЦИЯ II. — ЕДИНСТВО ИСКУССТВА.

ЛЕКЦИЯ III. — СОВРЕМЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ДИЗАЙН.

ЛЕКЦИЯ IV. — ВЛИЯНИЕ ВОООБРАЖЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

ЛЕКЦИЯ V. РАБОТА ЖЕЛЕЗА В ПРИРОДЕ, ИСКУССТВЕ И ПОЛИТИКЕ.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

ПРИЛОЖЕНИЕ III.

ПРИЛОЖЕНИЕ IV.

ПРИЛОЖЕНИЕ V.

ДВА ПУТИ.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Следующие обращения, хотя и произнесенные в разное время, намеренно связаны по теме; их цель - представить один или два основных принципа искусства в простом свете обычному студенту и указать на их практическое значение для современного дизайна. Закон, который я пытался главным образом проиллюстрировать, заключается в зависимости любого благородного замысла от скульптуры или живописи Органической Формы.

Это жизненно важный закон, лежащий в основе всего, чему я когда-либо пытался научить в отношении архитектуры или любого другого искусства. Это также закон, который, как правило, запрещен.

Я считаю, что так должно быть в каждом предмете. Все мы достаточно охотно принимаем мертвые истины или прямолинейные, которые можно безвредно поместить в свободные ниши или сразу же спрятать в саван и засунуть в гроб, самодовольно держа ключи от кладбища и предполагая, что мы чему-то научились. Но истина-саженец, с землей у корней и цветами на ветвях; или резкая истина, которая может пробиться сквозь прутья и дерн; большинству людей, как мне кажется, не нравится зрелище или развлечение, если каким-либо образом можно избежать такого гостя или видения. И в самом деле, это неудивительно, ибо одна такая истина, полностью принятая, странным образом связана с другими, и никто не знает, к чему она может нас привести.

И, таким образом, суть того, чему я пытался научить об архитектуре, была повсеместно отвергнута моими читателями-архитекторами, даже когда они сочли то, что я сказал, наводящим на размышления в других деталях. - Все, что угодно, только не это. Изучаешь итальянскую готику? — возможно, это было бы неплохо: строить со стрельчатыми арками?— возражений нет: используйте твердый камень и хорошо обожженный кирпич?— непременно: но—научитесь сами вырезать или раскрашивать органические формы! Как можно спрашивать о таких вещах? Мы выше всего этого. Резчики и маляры — наши слуги, люди весьма подчиненные. Они должны быть рады, если мы оставим для них место".

Что ж: на этом все и закончится. Для тех, кто не хочет учиться резьбе или живописи и считает себя более великими людьми, потому что не могут, совершенно бесполезно тратить время на чтение любых моих слов; в самом прямом и суровом смысле они не могут прочесть ни одного моего слова; ибо самые привычные слова, которые я могу использовать — "форма", "пропорция", "красота", "изгиб", "цвет" — употребляются в смысле, который я никакими усилиями не могу донести до таких читателей; и ни в одном здании, которое я хвалю, им не видно того, за что я его хвалю.

И мне тем более необходимо заявить об этом полностью; потому что сейчас вокруг нас каждый день вырастают так называемые готические или романские здания, которые, как может показаться публике, более или менее воплощают принципы этих стилей, но которые не воплощают ни один из них, ни какую-либо тень или фрагмент их; а просто служат карикатурой на благородные здания прошлых эпох и бесчестят их форму, оставляя без внимания их душу.

Поэтому, как я только что сказал, следующие обращения составлены так, чтобы представить этот великий закон и один или два сопутствующих закона в менее ошибочном свете, обеспечивая даже в этой неправильной форме по крайней мере ясность утверждения. В остальном, рассматриваемый вопрос решается не аргументацией, а экспериментом, который, если читатель не склонен проводить, любые демонстрации должны быть для него бесполезны.

Лекции по большей части печатаются в том виде, в каком они были прочитаны, исправляя лишь кое-где неясные предложения. Части, которым доверили говорить экспромтом, приведены, насколько я помню (только с добавлением кое-чего, что я забыл сказать), словами или, по крайней мере, тем видом слов, который использовался в то время; и они, во всяком случае, передают суть того, что я сказал, более точно, чем поспешные журнальные отчеты. Я должен

просить моих читателей, как правило, не доверять этому, поскольку даже при быстрой речи я стараюсь осторожно использовать слова; и любое изменение выражения иногда влечет за собой значительное изменение смысла. Некоторое время назад мне пришлось говорить об архитектурном проекте, и я назвал его "элегантным", что означает основанный на хороших и хорошо "подобранных" моделях; в печатном отчете был дан "превосходный" дизайн (то есть дизайн *превосходно* хорош), чего я не имел в виду и не должен был, даже в самом поспешном изложении, никогда говорить.

Иллюстрации к лекции о железе представляли собой наброски, сделанные слишком грубо, чтобы их можно было выгравировать, и в то же время слишком сложные сюжеты, чтобы я мог нарисовать их полностью. Те, что заменены сейчас, однако, почти так же соответствуют цели и более непосредственно связаны с предметами предыдущих лекций; так что я надеюсь, что на протяжении всей книги учащийся будет ощущать настойчивость в отношении одной главной истины и не потеряет ни в одном второстепенном направлении исследования чувства ответственности, которую налагает на него принятие этой истины; ответственности за выбор, решительный и окончательный, между двумя способами обучения, которые в конечном итоге предполагают развитие или умерщвление всех способностей, которыми он обладает. Я попытался четко разъяснить ему этот выбор и максимально раскрыть для него проблему его обращения к правой руке или к левой. Он может найти много Наставников и многим помочь; но все это будет напрасно, если он сначала не распознает час и смысл жизни, когда путь разделяется, один путь ведет к Оливковым горам, другой — к долине Соленого моря. Насколько я знаю, есть несколько перекрестков, ведущих от одного к другому. Пусть он остановится на развилке ДВУХ ПУТЕЙ.

ДВА ПУТИ, ЭТО ЛЕКЦИИ По ИСКУССТВУ И ЕГО ПРИМЕНЕНИЮ В
ОТДЕЛКЕ И ПРОИЗВОДСТВЕ, ПРОЧИТАННЫЕ В 1858-9 ГОДАХ.

ЛЕКЦИЯ I. РАЗРУШИТЕЛЬНАЯ ВЛАСТЬ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА Над НАЦИЯМИ.

Вступительная лекция, прочитанная в Кенсингтонском музее в январе 1858 года.

[Примечание: Несколько вступительных слов, в которых в начале этой лекции я поблагодарил Председателя (мистера Кокерелла) за его поддержку по этому случаю и попросил у него прощения за любые поспешные выражения в моих работах, которые могли показаться невежливыми по отношению к нему или другим архитекторам, чьи общие мнения были противоположны моим, могут быть найдены теми, кому интересны преамбулы, не слишком искаженные, в *Строительной хронике*; с такими комментариями, какие, вероятно, мог предложить к ним гений этого журнала.]

Когда прошлым летом я впервые проезжал по северу Шотландии, мне показалось, что в ее пейзажах есть особая болезненность, вызванная непроявлением сил человеческого искусства. Я никогда раньше не путешествовал по такой стране, даже не слышал и не представлял себе о ней; и хотя я провел большую часть своей жизни среди горных пейзажей юга, я раньше не осознавал, насколько ее очарование зависит от небольшого изящества и нежности человеческого труда, которые сочетаются с красотой Альп или пощады от их запустения. Верно, что искусство, которым вырезан и раскрашен фасад швейцарского коттеджа, не относится к особо возвышенным; тем не менее, оно свидетельствует о полноте и утонченности способностей альпиниста; верно, что остатки башен и зубчатых стен, на которые опирается дикая лоза на альпийском мысе, составляют лишь малую часть огромной зубчатости его скал; и все же именно этот фрагмент их ломаных очертаний придает им трогательную мощь и историческое величие. И этого элемента среди дикой природы нашей собственной страны мне совершенно не хватало. Коттедж в Хайленде - это буквально груда серых камней, скорее засыпанных, чем покрытых сверху черным торфом и увядшим вереском; единственный подход к отделке заключается в размещении комьев защитного торфа наискосок на крыше, чтобы создать диагональное расположение линий, создающее впечатление, что поверхность была забита гигантским клеймором.

И, по крайней мере, на северных холмах Шотландии, элементы более древней архитектуры также отсутствуют. Одинокая пивнушка едва различима за изгибами ручья; придел монастыря без крыши теряется среди оград деревни; а столица Высокогорья Инвернесс, расположенная там, где она могла бы облагородить один из прекраснейших пейзажей, на берегу одного из красивейших устьев рек в мире; расположенная между гребнями Грампианс и течением Морей-Ферт, словно драгоценный камень, соединяющий складки гор с голубой полосой моря, — всего лишь небольшая достопримечательность. издалека его отличает одна архитектурная особенность, и он возвышает весь окружающий ландшафт, не вызывая никаких других ассоциаций, кроме тех, которые могут быть связаны с его современной тюрьмой в виде замка.

Хотя эти условия шотландского пейзажа действовали на меня очень болезненно, поскольку я впервые в жизни оказался в стране, где нет ценных памятников или образцов искусства, они также заставили меня задуматься над одним или двумя трудными вопросами, касающимися воздействия искусства на человеческий разум; и они навязали мне эти вопросы в высшей степени по той причине, что, пока я безутешно бродил среди вересковых пустошей Грампиана, где нельзя было найти произведений искусства, из страны, где было много искусства, каждый день поступали новости, представляющие особый интерес, и искусство высокого уровня. деликатный тип, который должен быть найден. Среди образцов, представленных перед вами в этом учебном заведении и в других, созданных по всему королевству для обучения дизайну, нет, я полагаю, ни одного в своем роде более восхитительного, чем украшенные работы Индии. Они, действительно, изготавливаются из всех материалов, способных к окрашиванию, шерсти, мрамора или металла, почти неподражаемые в тонком нанесении разделенных оттенков и тонком расположении фантастических линий. Эта их сила проявляется людьми нечасто или без удовольствия; любовь к утонченному дизайну, кажется, универсальна для расы и развита в каждом инструменте, который они изготавливают, и в каждом здании, которое они возводят; она с одинаковой интенсивностью и с одинаковым успехом служит суевериям, удовольствиям или жестокости; и одинаково обогащает, одним изобилием зачарованных переливов, купол пагоды, бахрому пояса и лезвие меча.

Итак, в этих двух огромных популяциях, индейцах и горцах — в расах джунглей и на болотах, — вы имеете дело с двумя четко противоположными национальными качествами. С одной стороны, вы имеете расу, радующуюся искусству и в высшей степени и повсеместно наделенную этим даром; с другой стороны, вы имеете народ, безразличный к искусству и явно неспособный к нему, их предельные усилия до сих пор не доходили ни до чего, кроме изменения положения цветных полосок в квадратных клетках. И поэтому мы, естественно, вынуждены задаться вопросом, как влияет на моральный облик каждой нации эта огромная разница в их стремлениях и очевидных способностях? и что же обычно скрывает самые благородные сердца - грубые клетчатые ткани шотландки или изысканно вычурные завитки кашемира? Мы получили свой ответ. С тех пор как раса человеческая начала свой путь греха на этой земле, ею никогда не было совершено ничего столь знаменательного во всей скотской и более низкой, чем скотская деградация, как деяния индийской расы в только что прошедшем году. Столь свирепая жестокость, возможно, действительно имела место, и столь отвратительная жестокость практиковалась и раньше, но никогда при подобных обстоятельствах; ярость затяжной войны и негодование от длительного угнетения делали людей такими жестокими до сих пор; а постепенный упадок в варварство, когда вокруг них не существовало примеров порядочности или цивилизации, до сих пор низводил изолированное население до самого низкого уровня возможной человечности. Но жестокость достигла наивысшей степени по отношению к мягким и безобидным, а коррупция достигла наивысшего омерзения среди очевидного присутствия дисциплинированной цивилизации, — мы не могли бы знать, что это находится в пределах реальной сферы человеческой вины, если бы не действия индийского мятежника. И, таким образом, с одной стороны, вы сталкиваетесь с чрезвычайной энергией низости, проявляемой этими любителями искусства; с другой стороны, — как бы ограничивая вопрос, - вы сталкиваетесь с чрезвычайной энергией добродетели, проявляемой презиравшими искусство. Среди всех солдат, которым вы обязаны своими победами в Крыму и вашей местью в Индии, ни с кем вы не связаны более тесными узами благодарности, чем с людьми, которые родились и выросли среди этих безлюдных

высокогорных вересковых пустошей. И таким образом, вы имеете различия в способностях и обстоятельствах между двумя нациями, а также различия в последствиях для моральных привычек двух наций, выраженные в самом значительном — самом осязаемом — самом кратковременном противостоянии. Из торфяного домика исходят вера, мужество, самопожертвование, чистота и благочестие и все остальное, что плодотворно в работе Небес; из дворца из слоновой кости исходят предательство, жестокость, трусость, идолопоклонство, скотство — все остальное, что плодотворно в работе Ада.

Но на этом сложность не заканчивается. Из одного примера, какой бы большой кажущейся силы он ни был, было бы совершенно несправедливо делать какой—либо общий вывод - совершенно нелогично утверждать, что, поскольку мы однажды обнаружили, что любовь к искусству связана с моральной низостью, любовь к искусству должна быть общим корнем моральной низости; и столь же несправедливо утверждать, что, поскольку мы однажды обнаружили, что пренебрежение искусством совпадает с благородством характера, пренебрежение искусством всегда должно быть источником или признаком этого благородства. Но если мы перейдем с индийского полуострова в другие страны земного шара; и от нашего собственного недавнего опыта к записям истории, мы все равно обнаружим один важный факт, стоящий перед нами в суровой универсальности, а именно, очевидную связь большого успеха в искусстве с последующей национальной деградацией. Во—первых, вы обнаруживаете, что нации, обладавшие утонченным искусством, всегда были покорены теми, кто им не обладал: вы обнаруживаете, что лидиец был покорен мидянином; афинянин - спартанцем; грек - римлянином; римлянин - готом; бургундец - швейцарцем; но, помимо этого, вы обнаруживаете, что даже там, где никакое нападение какой-либо внешней силы не ускорило катастрофу государства, период, в который любой данный народ достигает своего наивысшего могущества в искусстве, является именно тем периодом, в который он, по-видимому, подписывает ордер на свое собственное крушение; и что, исходя из этого, в тот момент, когда появляется совершенная статуя во Флоренции, совершенная картина в Венеции или совершенная фреска в Риме, с этого часа честность, трудолюбие и мужество, кажется, покидают свои стены и погибают в скульптурном параличе или многоцветном разложении.

Но даже это еще не все. Поскольку искусство, таким образом, в своей утонченной форме кажется одним из главных пропагандистов лени и чувственности, вряд ли мне нужно напоминать вам, что до сих пор оно проявлялось только в энергичных проявлениях, когда служило суеверию. Четыре величайших проявления человеческого интеллекта, которые основали четыре главных царства искусства - египетское, вавилонское, греческое и итальянское, - были развиты сильным возбуждением активного суеверия в поклонении Осирису, Белу, Минерве и Царице Небес. Поэтому, если говорить кратко, может показаться очень трудным показать, что искусство когда-либо существовало в рамках последовательной и чрезвычайно энергичной школы, если только оно не было занято распространением лжи или поощрением порока.

И, наконец, хотя искусство, таким образом, всегда проявляло себя активным служителем роскоши и идолопоклонства, оно также было сильно направлено на возвеличивание жестокости. Нация, ведущая пасторальную и невинную жизнь, никогда не украшает пастуший посох или рукоятку плуга, но расы, живущие грабежом и резней, почти всегда украшают изысканными украшениями колчан, шлем и копье.

Не кажется ли вам, в таком случае, по всем этим трем пунктам более чем сомнительным, что мы собрались здесь, в Кенсингтонском музее, с какой-либо благой целью? Разве не может невинная и неартистичная публика справедливо смотреть на нас с подозрением и страхом, а не с сочувствием? Уверены ли мы вообще в себе? Знаем ли мы, что делаем? Нас встретили здесь как честных людей? или мы не являемся скорее множеством Катилин, собравшихся для того, чтобы замышлять поспешную деградацию нашей страны, или, подобно конклаву полуночных ведьм, вызывать и посылать вперед с новыми и неожиданными миссиями демонов роскоши, жестокости и суеверий?

Я полагаю, в целом, что это не так: я уверен, что мистер Редгрейв и мистер Коул вовсе не включают результаты такого рода в свое представление о конечных целях учреждения, которое столь многим обязано их напряженным и хорошо направленным усилиям. И я поставил перед вами этот болезненный вопрос только для того, чтобы мы могли тщательно рассмотреть его и, как я надеюсь, переступить через него. Если вы уделите этому немного искреннего внимания сегодня вечером, я надеюсь, мы сможем найти достаточно веские причины для нашей работы и приступить к ней в дальнейшем, как и подобает всем хорошим работникам, с ясной головой и спокойной совестью.

Вернемся, таким образом, к первому пункту сложности - отношениям между искусством и ментальным складом в Индии и Шотландии. Совершенно верно, что искусство Индии тонкое и утонченное. Но у него есть одна любопытная особенность, отличающая его от всего другого искусства, равного по достоинству дизайну — *оно никогда не отражает естественный факт*. Он либо формирует свои композиции из бессмысленных фрагментов цвета и перетеканий линий; либо, если он представляет какое-либо живое существо, он представляет это существо в какой-то искаженной и чудовищной форме. Всем фактам и формам природы он умышленно и решительно противопоставляет себя; он нарисует не человека, а восьмирукое чудовище; он нарисует не цветок, а только спираль или зигзаг.

Таким образом, это указывает на то, что люди, практикующие это, отрезаны от всех возможных источников здорового знания или естественного наслаждения; что они намеренно запечатали и отложили в сторону весь том "Мира", и им нечего читать, не на чем останавливаться, кроме того воображения мыслей своих сердец, о котором нам говорят, что "это только постоянное зло". На все зрелище творения они набросили завесу, в которой нет прорехи. Для них ни одна звезда не проглядывает сквозь покрывало тьмы — для них ни сияют их небеса, ни возвышаются их горы — для них не распускаются цветы - для них не живут создания полей и лесов. Они лежат связанные в темнице своего собственного разложения, окруженные лишь скорбными призраками или призрачной пустотой.

Нужно ли мне напоминать вам, что совершенно противоположное этому состояние ума в отношении соблюдения природы представлено людьми, которых нам только что предложили рассмотреть, в отличие от индийской расы? Поразмыслив, вы обнаружите, что все высшие черты шотландского характера связаны с впечатлениями, полученными непосредственно от природных пейзажей их страны. Ни одна нация никогда прежде не проявляла в общем тоне своего языка - в общем течении своей литературы — столь постоянной привычки освящать свои страсти и подтверждать свои принципы прямым соприкосновением с очарованием или мощью природы. Сочинения Скотта и Бернса — и, более того, гораздо более великих поэтов, чем Бернс, подаривших Шотландии ее традиционные баллады, — в каждой строфе — почти в

каждой строке — дают вам примеры этой ассоциации природного пейзажа со страстями; [Примечание: великие поэты Шотландии, как и великие поэты всех других стран, никогда не пишут распущенно ни по содержанию, ни по методу; но в каждом слогe присутствует строгий и взвешенный смысл. Вот, например, немного первоклассной работы:

- Твид сказал Тиллу:

"Что ты еще делаешь?"

Тилл сказал Твиду:

"Хотя ты едешь быстро,

А я ем капусту,

Когда ты слюняй, как человек,

Я люблю тебя".]

но пример его дальнейшей связи с моральными принципами сильно поразил меня как раз в то время, когда я больше всего сокрушался об отсутствии искусства в народе. В одном из самых уединенных районов Шотландии, где торфяные домики самые темные, как раз у западного подножия того огромного массива Грампиан, который окружает истоки Спей и Ди, главная дорога, пересекающая цепь, огибает подножие обрывистой скалы, называемой Крэг, или Крэг-Эллахи. Ни в его высоте, ни в форме нет ничего примечательного; он затемнен несколькими разбросанными соснами и поросший вдоль вершины вереском; но он представляет собой своего рода мыс в группе холмов, к которым он принадлежит, — своего рода начальную букву гор; и таким образом он является в сознании жителей округа, клана Грант, прообразом их страны и влиянием этой страны на них самих. Их понимание этого прекрасно выражено в боевом кличе клана: "Стой крепко, Крэйг Эллахи". Ты можешь долго размышлять над этими несколькими словами, не истощая глубокие источники чувств и мыслей, содержащиеся в них - любовь к родной земле, уверенность в их верности ей; сдержанное и мягкое утверждение неукротимого мужества — мне *может* понадобится приказ стоять, но если я это сделаю, это сделает Крэйг Эллахи. Вы не могли бы не почувствовать, если бы прошли под ним в то время, когда так много дорогих детей Англии защищались силой сердца людей, родившихся у его подножия, как часто среди изящных индийских дворцов, мрамор которых побледнел от ужаса, а багряница потемнела от крови, воспоминание о его грубых серых скалах и пурпурных вересковых пустошах должно было вставать перед взором шотландского солдата; как часто грохот выстрелов и грохот битвы затихали вдали от его слуха, оставляя после себя только шепот старых сосновых ветвей: "Стой крепко, король". Крейг Эллахи!"

У этих двух народов вы видели прямо противоположное воздействие на моральные чувства искусства без природы и природы без искусства. И вы видите достаточно, чтобы оправдать свои подозрения — в то время как, если вы решите исследовать предмет более глубоко и на других примерах, вы найдете достаточно, чтобы обосновать свой *вывод* — что искусство, которому следуют как таковому и ради него самого, независимо от интерпретации им природы, разрушает все лучшее и благороднейшее в человечестве; но что природа, какой бы простой она ни была, в зависимости от степени испытываемой к ней привязанности, защищает и помогает всему, что есть благороднейшего в человечестве.

Далее вы могли бы сделать вывод, что искусство, поскольку оно посвящено описанию или интерпретации природы, также было бы полезным и облагораживающим.

И вы пришли бы к такому выводу с совершенной правдивостью. Позвольте мне повторить отчетливо и торжественно утверждение, как первое, которое мне разрешено сделать в этом здании, столь новым и столь достойным восхищения образом посвященном служению изучающим искусство в Англии, - Везде, где искусством занимаются ради него самого, и где радость работника заключается в том, что он *делает и производит*, а не в том, что он *интерпретирует* или *выставляет*, — там искусство оказывает самое пагубное влияние на мозг и сердце, и это приводит, при длительном проведении таких исследований, к *разрушению обоих обладающего интеллектуальной мощью и моральным принципом*; тогда как искусство, смиренно и самозабвенно посвященное ясному изложению и записи фактов Вселенной, всегда полезно человечеству, полно утешения, силы и спасения.

Теперь, когда вы однажды были полностью уверены в этом, вы могли бы логически вывести еще одну вещь, а именно, что, когда Искусство было занято функцией, в которой оно было полезным, оно само укреплялось бы от этого служения, и когда она делала то, что, без сомнения, предназначало ей Провидение, она приобретала бы жизненную силу и достоинство точно так же, как она повышалась в полезности. С другой стороны, вы могли бы сделать вывод, что, когда ее деятельность была искажена для обмана или деградации человечества, она сама была бы в равной степени введена в заблуждение и деградировала — что она была бы заранее остановлена или ускорена в упадке.

И это тоже истина; и, обладая этим ключом, вы будете легко и справедливо интерпретировать исторические явления. До тех пор, пока искусство устойчиво в созерцании и демонстрации естественных фактов, до тех пор оно само живет и растет; и в своей собственной жизни и росте частично подразумевает, частичнообеспечивает рост нации, среди которой оно практикуется. Но до сих пор всегда наступало время, когда, достигнув таким образом исключительного совершенства, она начинала созерцать это совершенство, подражать ему и выводить из него правила и формы; и таким образом забывать о своем долге и служении как истолкователя и первооткрывателя Истины. И в тот самый момент, когда происходит это отклонение от ее цели и забвение о ее функции — забвение, обычно совпадающее с ее кажущимся совершенством, — в этот момент, я говорю, начинается ее настоящая катастрофа; и своим собственным падением — насколько у нее есть влияние — она ускоряет гибель нации, которой она занимается.

Однако изучение влияния искусства на умы народов - дело скорее историков, чем нас; во всяком случае, сегодня вечером у нас больше нет времени на его обсуждение. Но я попрошу вас проявить терпение, пока я попытаюсь проиллюстрировать в некоторых дальнейших деталях зависимость здорового состояния и силы самого искусства от выполнения назначенной ему функции интерпретации фактов.

Вы заметили, что я всегда говорю "*интерпретация*", никогда "*имитация*". Причина, по которой я это делаю, заключается, во-первых, в том, что хорошее искусство редко подражает; обычно оно только описывает или объясняет. Но моя вторая и главная причина заключается в том, что хорошее искусство всегда состоит из двух вещей: во-первых, наблюдения за фактом; во-вторых, проявления человеческого замысла и авторитета в том, как этот факт излагается. Великое и хорошее искусство должно объединять их; оно не может существовать ни мгновения без их единства; оно состоит из них так же существенно, как вода состоит из кислорода и водорода, или мрамор из извести и углекислоты.

Давайте немного разберемся в природе каждого из элементов. Первый элемент, как мы говорим, - это любовь к природе, ведущая к усилиям по ее истинному наблюдению и описанию. И это первый и ведущий элемент. Просмотрите для себя историю искусства, и вы обнаружите очевидную уверенность в том, что *еще не существовало ни одной великой школы, которая не ставила бы своей первоначальной целью как можно более правдивое изображение какого-нибудь естественного факта*. В мире пока появились только три школы совершенного искусства — школы, которые выполняли свою работу настолько хорошо, насколько это казалось возможным. Это афиняне [Примечание: смотрите ниже, более подробное описание подлинного духа греческой работы, в обращении в Брэдфорде.] Флорентийцы и венецианцы. Афинянин предложил самому себе идеальное изображение формы человеческого тела. Он стремился сделать это так хорошо, как только мог; он делал это так хорошо, как только это было возможно; и все его величие было основано на этом единственном и честном усилии. Флорентийская школа предложила себе идеальное выражение человеческих эмоций — демонстрацию проявлений страсти в человеческом лице и жесте. Я называю это флорентийской школой, потому что, независимо от того, считаете ли вы Рафаэля кульминационным мастером искусства выражения в Италии, или Леонардо, или Микеланджело, вы обнаружите, что вся энергия национальных усилий, породивших этих мастеров, уходила корнями во Флоренцию, а не в Урбино или Милан. Итак, я говорю, что эта флорентийская или ведущая итальянская школа предложила себе человеческое выражение в качестве своей цели в естественной истине; она стремилась сделать это так хорошо, как могла, — сделала это так хорошо, как только можно, — и все ее величие коренится в этом единственном и честном усилии. В-третьих, венецианская школа предлагает представление о влиянии цвета и тени на все вещи, главным образом на человеческий облик. Он пытался сделать это так хорошо, как только мог — делал это так хорошо, как только можно, — и все его величие основано на этом единственном и честном усилии.

Прошу вас, не покидайте эту комнату, не усвоив совершенно ясно эти три идеи. Вы можете попробовать их, а потом подбрасывать сколько угодно, чтобы посмотреть, выдержат ли они встряхивание; но позвольте мне передать их вам в целостности и сохранности. Прикрепите их к трем произведениям искусства, которые вы все либо видели, либо постоянно слышали. Вот (так называемый) "Тезей" из мрамора Элджина. Это олицетворяет всю цель афинской школы — естественную форму человеческого тела. Вся их традиционная архитектура - изящные формы и роспись керамики, — каким бы другим искусством они ни занимались, — в своем величии зависела от этого основного якоря главной цели: истинной формы живого человека. Тогда возьмите для вашего типа итальянской школы "Диспута Сакраменто" Рафаэля; это будет общепринятый типаж, и в нем не будет никаких сомнительных моментов: немцы это признают; английские академики это признают; и английские пуристы и прерафаэлиты это признают. Что ж, вот вам и истина человеческого самовыражения, предложенная в качестве цели. Именно так выглядят люди, когда они чувствуют то или иное - когда у них есть тот или иной ментальный характер: набожны ли они, вдумчивы, нежны, возмущены или вдохновлены? являются ли они пророками, святыми, священниками или царями? затем — все, что является по—настоящему вдумчивым, нежным, пророческим, священническим, царственным, - что пыталась разглядеть и показать флорентийская школа; что они разглядели и показали; и все их величие в первую очередь сосредоточено на их стремлении к этой центральной истине — открытому выражению живой человеческой души. Наконец, возьмем "Свадьбу в Кане" Веронезе в Лувре. Здесь вы получаете наиболее совершенное представление о цвете, свете и тени, поскольку они влияют

на внешний аспект человеческой формы и ее непосредственные аксессуары, архитектуру, мебель и одежду. Этот внешний аспект благороднейшей натуры был первой целью венецианцев, и все их величие зависело от их решимости достичь цели и терпения в ее достижении.

Итак, вот три величайшие школы бывшего мира, представленные для вас в трех хорошо известных работах. Фидианский "Тезей" представляет греческую школу, стремящуюся к истине формы; "Диспута" Рафаэля - флорентийскую школу, стремящуюся к истине выражения мыслей; "Свадьба в Кане" - венецианскую школу, стремящуюся к истине цвета и света. Но не думайте, что закон, который я вам излагаю, — великий закон художественной жизни - можно увидеть только в этих, самых могущественных из всех художественных школ. Это точно так же проявляется в каждой школе, в которой когда-либо вообще была жизнь. Где бы ни начинался поиск истины, там начинается жизнь; где бы ни прекращался этот поиск, там прекращается жизнь. До тех пор, пока школа искусства придерживается какой-либо цепочки естественных фактов, пытаясь ежедневно открывать их больше и выражать лучше, она может играть туда-сюда, как ей заблагорассудится, на той или иной стороне цепочки; она может создавать гротески и условности, строить простейшие здания, служить самым практическим целям, и все же все, что она делает, будет великолепно спроектировано и великолепно выполнено; но пусть она однажды откажется от цепочки естественных фактов, перестанет использовать их как ключ к своей работе; пусть она поставит перед собой любую другую цель, кроме проповеди этого живого слова, и подумает прежде всего о том, чтобы показать это. его собственное мастерство или его собственная фантазия, и с этого часа его падение стремительно - его гибель неизбежна; ничто из того, что он делает или замышляет, никогда не будет иметь в себе больше жизни или красоты; его час настал, и в могиле, куда он уходит, нет ни работы, ни замысла, ни знания, ни мудрости.

Давайте возьмем, к примеру, ту школу искусств, над которой многие из вас, возможно, подумали бы, что этот закон имеет мало власти, — школу готической архитектуры. Многие из нас, возможно, привыкли думать об этой школе скорее как об одной из форм, чем как о факте — школе башенок, контрфорсов, условной лепнины и маскировки природы чудовищными фантазиями, — а вовсе не как о школе истины. Я думаю, что даже за то короткое время, которое у нас есть сегодня вечером, я смогу доказать, что это не так; и что наш великий закон действует в Амьене и Солсбери так же хорошо, как в Афинах и Флоренции.

Итак, сначала я вернусь к самым истокам готического искусства, и перед вами, студентами Кенсингтона, в качестве авторитетного жюри я приведу два примера варварства, из которого возникает готическое искусство, примерно современных по дате и параллельных по исполнительскому мастерству; но первое - варварство, которое не прижилось и не могло прижиться; второе - варварство, которое могло прижиться и действительно прижилось; и вы, авторитетное жюри, должны рассудить, в чем существенное различие между двумя варварствами, и решить для себя, что является семенем. знак жизни в одном и знак смерти в другом.

Первое — то, что содержит в себе знак смерти, — в то же время дает нам слишком интересную иллюстрацию, чтобы пройти мимо, определенных принципов, от которых во многом зависят наши обычные современные дизайнеры. Взяв на днях одну из наших архитектурных публикаций

и открыв ее наугад, я случайно наткнулся на эту информацию, изложенную на довольно странном английском; но вы получите ее такой, какая она есть —

"Аристотель утверждает, что величайшими видами прекрасного являются Порядок, Симметрия и Определенность".

Однако я должен сказать вам, что это утверждение не является авторитетным; это один из примеров различных архитектурных учений, приведенных в отчете о лекции о пропорциях в "*Строительной хронике*" за май 1857 года; в котором единственное, что лектор, по—видимому, доказал, было то, что:

Система деления диаметра стержня колонны на части для копирования древних архитектурных остатков Греции и Рима, принятая архитекторами со времен Витрувия (около 25 г. до н.э.) по настоящее время в качестве метода создания древней архитектуры, *совершенно бесполезна*, поскольку несколько частей греческой архитектуры не могут быть уменьшены или подразделены с помощью этой системы; она также не применима к архитектуре Рима.

Тем не менее, насколько я могу разобрать, лекция, похоже, была одной из тех, о которых вы сейчас услышите так много, о протестах архитекторов, которые ничего не смыслят в скульптуре — или в любом другом способе выражения естественной красоты — *против* естественной красоты; и их попытке заменить математическими пропорциями знания о жизни, которыми они не обладают, и изображение жизни, на которое они неспособны. [Иллюстрация] Итак, эта замена подчинения математическому закону симпатией к наблюдаемой жизни является первой характеристикой безнадежной работы всех веков; как таковая, вы обнаружите, что она в высшей степени проявлена в образце безнадежного готического варварства, который я должен вам привести; варварства, из которого ничего не могло возникнуть — для которого не было иного будущего, кроме вымирания. Как вы помните, аристотелевскими принципами Прекрасного являются Порядок, Симметрия и Определенность. Здесь вы видите все три в совершенстве примененных к идеалу ангела в псалтири восьмого века, находящейся в библиотеке колледжа Святого Иоанна в Кембридже. [Примечание: я копирую эту гравюру на дереве из "Священной палеографии" Вествуда.]

Итак, вы видите, что отличительными чертами этой совершенно мертвой школы являются, во-первых, умышленное закрывание глаз на естественные факты; — ибо каким бы невежественным ни был человек, ему достаточно взглянуть на человеческое существо, чтобы увидеть, что у него есть не только глаза, но и рот; и, во-вторых, стремление приукрасить или идеализировать естественные факты в соответствии со своими собственными представлениями: они наносят красные пятна в середине рук и заостряют большие пальцы, думая улучшить их. Здесь вы имеете дело с наиболее чистым из возможных принципов идеализма всех эпох: всякий раз, когда люди не смотрят на Природу, они всегда думают, что могут улучшить ее. Вы также, несомненно, восхититесь изысканным результатом применения нашего великого современного архитектурного принципа красоты — симметрии, или равного баланса деталей; вы видите, что даже глаза сделаны симметричными — полностью круглыми, а не неправильной овальной формы; и радужная оболочка правильно расположена посередине, а не — как абсурдно выразилась природа — скорее под верхним веком. Вы также будете соблюдать "принцип пирамиды" в общем расположении фигуры и значение "ряда" в расстановке точек.

От этого мертвого варварства мы переходим к варварству живому — к работе, выполняемой руками столь же грубыми, если не более, и умами столь же неосведомленными; и все же работа, которая в каждой своей черте пророчит силу и несет в себе верный рассвет дня. Вы часто слышали, как говорят, что Джотто был основоположником искусства в Италии. Он им не был: ни он, ни Джунта Пизано, ни Никколо Пизано. Все они приложили сильные руки к этой работе и первыми воплотили ее в жизнь на поверхности; но фундамент для них был заложен строителями ломбардских церквей в долинах Адды и Арно. Именно в скульптуре круглых арочных церквей Северной Италии, датируемых спорными датами, начиная с восьмого по двенадцатый век, вы найдете самые отдаленные корни искусства Тициана и Рафаэля. [Примечание: я уже говорил в другом месте: "корень всего искусства заложен в тринадцатом веке". Это совершенно верно: но, конечно, некоторые из мельчайших волокон проходят ниже, как в данном случае.] Поэтому я иду в церковь, которая, безусловно, является самой ранней из них, Святого Амброджо из Милана, которая, как говорят, все еще сохраняет некоторые части фактического строения, из которого святой Амвросий исключил Феодосия, и, во всяком случае, представляет собой самые архаичные образцы ломбардской скульптуры в Северной Италии. Я не берусь угадывать их дату; они достаточно варварские для любой даты.

Мы находим кафедру этой церкви, покрытую переплетающимися узорами, очень похожими на те, что изображены на рукописи в Кембридже, но среди них есть фигурная скульптура совсем другого рода. Он выполнен с помощью простых надрезов в камне, эффект которых может быть сносно передан отдельными линиями рисунка. Поэтому вспомните на мгновение — как характерную черту кульминации итальянского искусства — фреску Микеланджело "Искушение Евы" в Сикстинской капелле, и вам будет еще интереснее увидеть рождение итальянского искусства, иллюстрированную тем же сюжетом из работы святого Амброджо из Милана "Змей, соблазняющий Еву". [Примечание: Этот срез грубее, чем должен быть: надрезы на мраморе получаются светлее, чем эти грубые черные линии; но не стоит делать его лучше.]

Тем не менее, в этом наброске, каким бы грубым и нелепым он ни был, вы видите элементы жизни в их первоначальной форме. Люди, которые могли это сделать, были уверены, что преуспеют. Ибо, заметьте, вся цель рабочего заключается прямо в фактах, насколько он может их получить; и не просто в фактах, а в самой сердцевине фактов. Обычный рабочий мог бы посмотреть на природу в поисках своей змеи, но он думал бы только о ее чешуе. Но этому парню не нужны ни чешуя, ни кольца; он может обойтись и без них; ему нужно сердце змеи - злоба и вкрадчивость; — и он действительно в какой-то степени получил их. Точно так же обычный мастер, даже на этой варварской стадии искусства, мог бы вырезать руки и тело Евы намного лучше; но этого человека не волнуют руки и тело, если он может только понять, что Ева мысленно показывает, что ей приятно, когда ей льстят, и все же она находится в состоянии неловкой нерешительности. И какой—то слушающий, самодовольный и смущенный вид у него действительно появился: — обратите внимание на слегка прищуренные глаза, сжатые губы и нервно сжимающую левую руку правую руку: ничто не может быть объявлено невозможным для людей, которые могли бы начать таким образом — мир открыт для них и все, что в нем есть; в то время как, напротив, ничто не возможно для человека, который создал симметричного ангела — мир закрыт для него на ключ; он построил для себя камеру, в которой он должен пребывать, запертый навсегда - для него больше нет надежды. чем для губки или мадрепора.

Я не буду проследивать по этому зародышу развитие готического искусства в Италии, потому что оно гораздо сложнее и связано с традициями других школ, а также потому, что большинство

студентов будут менее знакомы с его результатами, чем со своими собственными северными постройками. Итак, эти два рисунка, обозначающие Смерть и Жизнь в зарождении средневекового искусства, мы возьмем в качестве примера *прогресса* этого искусства из нашей северной работы. Многих из вас, несомненно, интересовали массивность, величие и мрачность нормандской архитектуры не меньше, чем готические узоры; и когда вы слышите, как я говорю, что корень всех хороших работ кроется в естественных фактах, вы, несомненно, сразу же вспоминаете о ваших круглых арках с их грубыми подушечками капителей и о рельефе или зигзагообразности, которыми они окружены, и вы не можете понять, какое отношение знание природы имеет к простому плану или грубой лепнине. Но все эти простые условия нормандского искусства - всего лишь уход его на крайний север. Изучайте нормандскую архитектуру не в Нортумберленде, а в Нормандии, и тогда вы обнаружите, что это просто исключительно мужественная и практически полезная форма всей великой французской школы округлой архитектуры. И где зародилась эта французская школа? Всецело благодаря богатой скульптуре, которая, возникнув сначала из имитации римских барельефов, покрыла все фасады ранних французских церквей одной непрерывной арабеской из цветов или животных. Если вы хотите изучать здания с круглыми арками, не ездите в Дарем, а отправляйтесь в Пуатье, и там вы увидите, что все простые украшения, которые доставляют вам столько удовольствия даже в их изолированном применении, были изобретены людьми, практикующимися в вырезании людей, чудовищ, диких животных, птиц и цветов в подавляющем избытке; а затем проследите развитие этой архитектуры в центральной Франции, и вы обнаружите, что она ничего не теряет в своем богатстве - она только выигрывает в правдивости, а следовательно, и в изяществе, пока как раз в момент перехода к остроконечному стилю вы не получите заверченный тип скульптуры эпохи Возрождения. школа, которую вам выделили, находится на западном фасаде Шартрского собора. Исходя из этого, я выбрал два фрагмента, чтобы проиллюстрировать это. [Примечание: Эта часть лекции была проиллюстрирована двумя рисунками, превосходно выполненными мистером Дж. Т. Лэйнгом с помощью фотографий статуй в Шартре. Рисунки в настоящее время можно увидеть в Кенсингтонском музее, но любая большая фотография западного фасада Шартра позволит читателю следовать изложенному в лекции настолько, насколько это необходимо.]

Эти статуи долгое время и по праву считались представителями высочайшего мастерства двенадцатого или первой половины тринадцатого века во Франции; и они действительно обладают достоинством и утонченным очарованием, которых по большей части не хватает более поздним работам. Отчасти это объясняется настоящим благородством черт, но главным образом изяществом, смешанным со строгостью, ниспадающих линий *чрезмерно тонкой* драпировки; а также тщательно продуманной отделкой композиции, каждая часть орнамента нежно гармонирует с остальными. Поскольку их власть над определенными тонами религиозного сознания обусловлена ощутимой степенью ненатурализма в них, я не хвалю это - преувеличенная худоба тела и скованность позы являются недостатками; но это благородные недостатки, которые придают статуям странный вид того, что они являются частью самого здания и поддерживают его — не как греческая кариатида, без усилий, и не как кариатида эпохи Возрождения, с помощью болезненных или невозможных усилий, — но как будто все это было безмолвным и суровым, отстраненным и застывшим в холоде сердца перед ужасом земли, принял форму вечного мрамора; и таким образом Дух дал, чтобы поддерживать столпы церкви на земле, всю терпеливую и ожидающую натуру, в которой он больше не нуждался на небесах. Это трансцендентальный взгляд на значение этих скульптур. Я не останавливаюсь на этом. На

что я опираюсь, так это на их чисто натуралистическую и жизненную силу. Все это портреты — большинство из них, я полагаю, неизвестны, — но вполне ощутимые и безошибочно узнаваемые портреты, если и не снятые с реального человека, которому посвящена статуя, то, во всяком случае, изученные с какого-то живого человека, черты лица которого могли бы точно соответствовать чертам предполагаемого короля или святого. Некоторые из них, я полагаю, подлинные: на одной изображена королева, которая, очевидно, при жизни отличалась своими яркими черными глазами. Скульптор вырезал радужную оболочку глубоко в камне, и ее темные глаза все еще подчеркнуты ее улыбкой.

Есть еще одна вещь, на которую я хотел бы обратить ваше особое внимание в этих статуях, — то, как цветочная лепнина сочетается с вертикальными линиями фигуры. Таким образом, вы получаете предельную сложность и богатство изгибов, соседствующих с чистыми и изящными параллельными линиями, и оба символа становятся интереснее и красивее; но в этой вещи есть более глубокое значение, чем простой эффект в композиции; значение, не задуманное скульптором, но тем более ценное, что непреднамеренное. Я имею в виду тесную связь красоты низшей природы в животных и цветах с красотой высшей природы в человеческом облике. Вы никогда не увидите этого в греческих работах. Греческие статуи всегда изолированы; пустые каменные поля или глубины тени смягчают форму статуи, поскольку мир низшей природы, который они презирали, ушел во тьму из их сердец. Здесь облаченная фигура кажется воплощением христианского духа — во многих отношениях более слабого и сжатого, но более чистого; облаченная в свои белые одежды и корону, с богатствами всего творения рядом.

Следующий шаг в изменении будет сделан перед вами через мгновение, просто сравнив эту статую с западного фасада Шартра с статуей Мадонны, стоящей у дверей южного трансепта в Амьене. [Примечание: Есть много фотографий этой двери и ее центральной статуи. Ее скульптура в тимпане более подробно описана в Четвертой лекции.]

Эта мадонна со скульптурой вокруг нее олицетворяет кульминационную силу готического искусства XIII века. Скульптура постоянно набирала обороты в промежутке; набирала обороты просто потому, что с каждым днем становилась все правдивее, нежнее и наводяще на размышления. Кстати, старый девиз Дугласа "Нежный и верный" может быть мудро использован всеми нами для наших собственных целей в искусстве не меньше, чем в других вещах. Поверьте, первой универсальной характеристикой всего великого искусства является Нежность, а второй - Правдивость. С каждым днем я убеждаюсь в этом все больше и больше: безграничная нежность - главный дар и наследство всех по-настоящему великих людей. Это, несомненно, повлечет за собой относительную интенсивность презрения к низменным вещам и появление суровости и высокомерия в глазах всех черствых, глупых и вульгарных людей — совершенно ужасающих для таких, если они способны на ужас, и ненавистных для них, если они не способны ни на что более высокое, чем ненависть. Данте - великий тип этого типа ума. Я говорю, что первое наследие — это Нежность, вторая Истина, потому что Нежность заложена в характере создания, Истина - в его приобретенных привычках и знаниях; кроме того, любовь стоит на первом месте как по достоинству, так и по времени, и она всегда чиста и завершена: истина, в лучшем случае, несовершенная.

Вернемся к нашей статуе. Вы заметите, что расположение этой скульптуры в точности такое же, как в Шартре — строгая ниспадающая драпировка, оттеняемая богатым цветочным орнаментом сбоку; но теперь статуя полностью оживлена: она больше не закреплена в виде вертикальной

колонны, а изгибается в сторону из своей ниши, и цветочный орнамент вместо обычного венка состоит из изящно расположенных веток боярышника. Однако это произведение в целом, хотя и вполне характерно для развития эпохи по стилю и целеустремленности, по некоторым более тонким качествам уступает шартрскому. Отдельный скульптор, хотя и обучался в более продвинутой школе, сам был человеком более низкого склада ума по сравнению с тем, кто работал в Шартре. Но у меня нет времени указывать вам на более тонкие признаки, по которым я это знаю.

Таким образом, эта статуя знаменует собой кульминационный момент готического искусства, потому что до этого времени взоры ее создателей были неизменно устремлены на естественную истину — они продвигались от цветка к цветку, от формы к форме, от лица к лицу, постоянно совершенствуясь в знаниях и правдивости, следовательно, в силе и изяществе. Но в этот момент их цель претерпела роковые изменения. Теперь они переключили внимание главным образом со статуи на нишу статуи, а с цветочного орнамента - на лепнину, которая окружала цветочный орнамент. Однако первым результатом этого был, хотя и не самый грандиозный, но наиболее законченный образ северного гения. В ранней готике вы видите менее замечательную конструкцию, менее тщательную кладку, гораздо меньшее выражение гармонии частей в балансе здания. Более ранние работы всегда более или менее напоминают хорошую сплошную стену с неправильной формы отверстиями в ней, хорошо вырезанными везде, где есть место. Но в последней фазе хорошей готики нет лишнего места; она поднимается так высоко, как только может, на самом узком фундаменте, выдерживает совершенную прочность с наименьшим возможным содержанием в своих перекаладинах; соединяет нишу с нишей и линию с линией в изысканной гармонии, из которой нельзя убрать ни один камень и к которой вы не можете добавить ни одной вершины; и все же представляет в богатом, хотя теперь и более продуманном изобилии, живой элемент своей скульптуры: скульптура в четырехлистниках — скульптура в скобах — скульптура в виде горгулий — скульптура в нишах — скульптура в гребнях и т. Д. впадины его лепнины — не тень без смысла, и не свет без жизни. [Примечание: *Два трансепта* Руанского собора иллюстрируют этот стиль. Существует множество их фотографий. Я пользуюсь этой возможностью, чтобы повторить то, что я уже несколько раз заявлял ранее, ради путешественников, а именно, что Сент-Уан, каким бы впечатляющим он ни был, полностью уступает трансептам Руанского собора.] Но с самим этим совершенством его работы пришла несчастная гордость строителя за то, что он сделал. Пока он просто возводил неуклюжие стены и вырезал их, как ребенок, в буйстве фантазии, его восхищали вещи, о которых он думал, когда вырезал; но когда он однажды достиг этой ступени строительной науки, он начал думать только о том, как ловко он мог бы сложить камни вместе. Теперь его интересовал не вопрос, что я могу представлять? но насколько высоко я могу подняться — насколько чудесно я могу подвесить эту арку в воздухе или соткать этот узор на облаках? И катастрофа была мгновенной и бесповоротной. Архитектура стала во Франции простой паутиной волнистых линий, а в Англии — простой решеткой из перпендикулярных. Изобретательность была заменена избыточностью, а геометрия - страстью; готическое искусство стало простым выражением бессмысленных расходов и вульгарной математики; и было сметено, как оно того заслуживало, более суровой гордыней и более чистой ученостью школ, основанных на классических традициях.

Теперь вы не можете не видеть, как на протяжении всей истории этого замечательного искусства — от его самого раннего рассвета в Ломбардии до его последней катастрофы во Франции и Англии — скульптура, основанная на любви к природе, была талисманом его существования; везде, где практиковалась скульптура, возникала архитектура — везде, где

этим пренебрегали, архитектура умирала; и, поверьте мне, все вы, студенты, любящие это средневековое искусство, нет никакой надежды, что вы когда-нибудь добьетесь от него чего-либо хорошего, кроме как опираясь на этот вечный принцип. Ваши патриотические ассоциации с ним бесполезны; ваши романтические ассоциации с ним — будь то рыцарские или религиозные — бесполезны; они хуже, чем бесполезны, они ложны. Готика - это искусство не для рыцарей и знати; это искусство для людей: это искусство не для церквей или святилищ; это искусство для домов: это искусство не только для Англии, но и искусство для всего мира: прежде всего, это не искусство формы или традиции, а искусство жизненной практики и постоянного обновления. И тот, кто отстаивает это как нечто древнее или формальное и пытается научить этому вас как церковной традиции или геометрической науке, ничего не знает о его сущности, еще меньше, чем о его силе.

Поэтому смело, хотя и не непочтительно, отбросьте мистицизм и символизм, с одной стороны; отбросьте с полным презрением геометрию и законничество, с другой; возьмитесь за руку Бога и взгляните прямо в лицо Его творению, и не будет ничего, чего Он не позволил бы вам достичь.

Таким образом, вы обнаружите — и чем глубже и точнее ваши знания истории искусства, тем более несомненно вы обнаружите, — что живой силой всех настоящих школ, будь они большими или малыми, является любовь к природе. Но не поймите меня превратно, предположив, что я имею в виду, что этот закон - это все, что необходимо для формирования школы. К нему нужно многое добавить, хотя никогда не должно быть ничего, что его заменяет. Главное, что необходимо добавить, - это дар дизайна.

Всегда опасно и может привести к ослаблению ясности впечатления углубляться в подробности в ходе одной лекции. Но я не смею представить вам искаженный взгляд на этот важный предмет: я не смею откладывать на другое время, когда те же люди не будут снова собраны, утверждение о великой сопутствующей необходимости, которая, так же как и необходимость истины, управляет всем благородным искусством.

Этой сопутствующей необходимостью является *видимая работа человеческого интеллекта при представлении истины*, свидетельство того, что правильно называется замыслом в работе, не в меньшей степени, чем правдивость. Зеркало не рисует - оно без разбора воспринимает и передает все, что проходит перед ним; художник рисует, когда выбирает одни вещи, отказывается от других и все упорядочивает.

Этот выбор и расположение должны оказывать влияние на все, с чем связано искусство, большое или малое — на линии, на цвета и на идеи. Учитывая определенную группу цветов, добавив к ним другой цвет, вы либо улучшите группу и сделаете ее более привлекательной, либо повредите ей, сделав ее диссонирующей и непонятной. "Дизайн" - это выбор и размещение цвета таким образом, чтобы помочь и усилить все остальные цвета, рядом с которыми он установлен. Итак, о мыслях: в хорошей композиции каждая идея представлена именно в том порядке и с именно той силой, которая идеально свяжет ее со всеми другими мыслями в работе и проиллюстрирует другие, а также получит иллюстрацию от них; так что вся цепочка мыслей, предлагаемых разуму зрителя, должна быть воспринята им с максимальным восторгом и с минимальными усилиями, насколько это возможно. И таким образом, вы видите, что дизайн, правильно так называемый, - это человеческое изобретение, ориентированное на человеческие возможности. Из бесконечной кучи вещей, окружающих нас в мире, он выбирает определенное количество, которое может полностью охватить, и представляет эту группу

зрителю в форме, наилучшим образом рассчитанной на то, чтобы он мог также охватить ее, и охватить с восторгом.

И соответственно, поскольку возможности как собирателя, так и получателя ограничены, цель состоит в том, чтобы сделать *все, что вы предлагаете, полезным* и ценным. Если вы придадите одной крупинке слишком большой вес, чтобы увеличить утомление без пользы, или массу без ценности, — это добавленное зерно вредно; если вы поставите одну точку или один слог не на свое место, эта точка или слог будут разрушительными — насколько разрушительными, сказать почти невозможно: неуместное прикосновение иногда может свести на нет многочасовой труд. Никто из нас также не готов понять работу какого-либо великого мастера, пока мы не почувствуем это так же отчетливо, как мы ощущаем ценность аранжировки в нотах музыки. Возьмите любой благородный музыкальный мотив, и, изучив его, вы обнаружите, что ни одна, даже самая слабая или короткая нота не может быть удалена без разрушения всего пассажа, в котором она встречается; и что каждая нота в отрывке в двадцать раз прекраснее, чем была бы, если бы ее играли отдельно на инструменте. Именно такая степень расположения и взаимосвязи должна существовать между каждым прикосновением [Примечание: буквально. Я знаю, насколько преувеличенно звучит это утверждение; но я имею в виду именно это, каждый его слог.—Смотрите Приложение IV.] и линия на большом рисунке. Вы можете рассматривать целое как продолжительную музыкальную композицию: ее части — как отдельные арии, связанные в историю; ее маленькие кусочки и фрагменты цвета и линии — как отдельные пассажи или такты в мелодиях; и вплоть до мельчайшей ноты в целом — до мельчайшего *прикосновения*, - если есть хоть одно, которого можно избежать, - это причинение вреда.

Поэтому всегда помните, что у вас есть два персонажа, в которых заключается все величие искусства: во—первых, серьезное и интенсивное схватывание естественных фактов; затем упорядочивание этих фактов силой человеческого интеллекта, чтобы сделать их для всех, кто на них смотрит, максимально полезными, запоминающимися и прекрасными. И, таким образом, великое искусство есть не что иное, как тип сильной и благородной жизни; ибо, как неблагородный человек, имея дело со всем, что происходит в окружающем его мире, сначала ничего не видит ясно, не смотрит беспристрастно в лицо, а затем позволяет сокрушительному потоку и непреодолимой силе того, чего он не мог предвидеть и понять: так и благородный человек, глядя фактам мира прямо в лицо и постигая их с глубокой проницательностью, затем обращается с ними с безоружным умом и неторопливой силой. , и становится, со своим человеческим интеллектом и волей, не бессознательным и не незначительным действующим лицом в осуществлении их добра и сдерживании их зла.

Таким образом, в человеческой жизни у вас есть две области законного труда, навсегда различные, но всегда связанные; Истина первого плана или замысел, основанный на этом; так и в искусстве у вас есть те же две области, навсегда различные, навсегда связанные; Истина первого плана или замысел, основанный на этом.

На данный момент в этом предмете нет ни малейшей трудности; никто из вас не может ни на мгновение взглянуть на какого-либо великого скульптора или художника, не увидев полного соответствия этим принципам. Но возникает трудность, когда вы приступаете к изучению искусства более низкого порядка, связанного с мебелью и производством, поскольку в этом искусстве присутствует элемент дизайна, по-видимому, без элемента истины. Вам часто приходится создавать красоту и демонстрировать изобретения без прямого представления

природы. Тем не менее, учитывая все эти моменты, принцип совершенно прост. Если дизайнер мебели, чашек и ваз, моделей одежды и тому подобного постоянно упражняется в имитации естественных форм в каком-либо ведущем разделе своей работы, то, придерживаясь этого жизненного принципа, он может перейти ко всем видам чисто геометрического или формального дизайна с совершенной безопасностью и с благородными результатами. [Примечание: Этот принцип, здесь кратко изложенный, является одной из главных тем исследования в следующих лекциях.] Так, Джотто, будучи в первую очередь художником-фигуристом и скульптором, во вторую очередь является богатейшим из всех дизайнеров простой мозаики из цветных полос и треугольников; так, Бенвенуто Челлини, будучи во всех высших отраслях обработки металла совершенным имитатором природы, во всех ее низших отраслях является лучшим разработчиком изгиба выступов чаш и ручек ваз; так, Гольбейн, упражнявшийся в первую очередь в благородном искусстве правдивого портрета, становится, во вторую очередь, самым изысканным разработчиком вышивок на мантиях и гербов на стенах; и так, Микеланджело, упражнявшийся в первую очередь в дизайне одежды, рисунок тела и конечностей распределяет в самых могучих массах порядок его колонн и в самой высокой тени - впадины его купола. Но как только вы перестанете хвататься за этот живой стержень и займетесь созданием украшений, либо в невежественной игре своей бессердечной фантазии, как это делает индеец, либо в соответствии с общепринятым применением бессердечных законов, как это делает современный европеец, и для вас останется только одно слово — Смерть: смерть каждой здоровой способности и каждого благородного интеллекта, неспособность понять хоть одно великое дело, которое когда-либо совершал человек, или сделать что-либо, что было бы полезно для него увидеть. Вы добровольно, самонадеянно, дерзко отрезали себя от всего учения вашего Создателя в Его Вселенной; вы отрезали себя от него не потому, что были вынуждены заниматься механическим трудом ради своего хлеба насущного, не потому, что ваша судьба предназначила вам влачить свою жизнь в замурованных камерах или выкапывать свою жизнь из пыльных борозд; но когда вся ваша профессия, все ваше занятие — все потребности и шансы вашего существования — привели вас прямо к ногам великого Учителя и втолкнули вас в сокровищницу Его трудов; где вам нечего делать, кроме как жить тем, что вам нужно. вглядываться и расти, удивляясь; — умышленно вы закрываете глаза от великолепия; — умышленно препятствуете биению своей жизненной крови; — умышленно отворачиваетесь от всех величий Всемогущества; — умышленно отрываете свои руки от всех вспомогательных средств любви, и что может остаться вам, кроме беспомощности и слепоты, — кроме худшей участи, чем быть слепыми самим, — участи стать Вождями слепых?

Не думайте, что я говорю под влиянием возбуждения или в каких-либо преувеличенных выражениях. Я написал слова, которые использую, чтобы я мог знать, что я говорю, и чтобы вы, если захотите, могли увидеть, что я сказал. Ибо, действительно, сегодня вечером я изложил вам, насколько это было в моих силах, суть системы искусства, распространению которой я посвятил свою жизнь до сих пор и намерен посвятить то, что у меня еще осталось от жизни. Во всем, чему я когда-либо пытался учить, у меня была только одна неизменная цель, а именно - заявить, что все великое в человеческом искусстве было выражением восторга человека от Божьего дела.

И в это время я пытался доказать вам — если вы исследуете предмет, вы сможете более полно доказать себе, — что ни одна школа никогда не продвинулась далеко вперед, в которой не было любви к фактам природы как к первичной энергии. Но еще важнее для вас быть уверенным, что условия жизни и смерти в искусстве народов - это также условия жизни и смерти в вашем

собственном; и что в данный момент каждый из вас в своей власти определить, в каком направлении поворачивают его шаги. Кажется почти ужасным говорить вам, что все присутствующие обладают способностью сразу понимать, какая надежда есть у них как у художников; вам, возможно, больше понравилось бы, если бы было какое—то неустранимое сомнение в шансах на будущее - какая—то возможность того, что вы, возможно, бессознательно продвигаетесь к неожиданным успехам - какой-то предлог или причина для того, чтобы пойти, как это часто делают студенты, к тому или иному мастеру, спросить его, гениальны ли они, и правильно ли они поступают, и извлекать из его небрежных или формальных ответов смутные вспышки ободрения или приступы отчаяния. В этом нет необходимости — этому нет оправдания. Все вы в своей власти подвергнуть себя испытанию; каждый может подвергнуться в этот момент, перед своим собственным судилищем, испытанию огнем. Спросите себя, какой ведущий мотив движет вами, когда вы находитесь на работе. Я не спрашиваю вас, какой у вас главный мотив для работы — это совсем другое дело; у вас могут быть семьи, которые нужно содержать, родители, которым нужно помогать, невесты, которых нужно завоевывать; у вас могут быть все эти или другие подобные священные и выдающиеся мотивы, побуждающие к утренним трудам и пробуждающие сумеречные мысли. Но когда вы честно *справляетесь* с работой, каков тогда мотив, который проявляется в каждом ее прикосновении? Если это любовь к тому, что олицетворяет ваша работа — если, будучи пейзажистом, вами движет любовь к холмам и деревьям — если, будучи художником—фигуристом, вами движет любовь к человеческой красоте и человеческой душе - если, будучи художником-анималистом, вами движут любовь, и удивление, и восхищение лепестками и конечностями, тогда Дух пребывает на вас, и земля ваша во всей ее полноте. Но если, с другой стороны, это мелкое самодовольство собственным мастерством, вера в предписания и законы, надежда на академическое или народное одобрение или алчность к богатству, - вполне возможно, что при постоянном трудолюбии или даже по счастливой случайности вы сможете заслужить аплодисменты, положение, состояние, которых вы желаете; — но ни одного штриха истинного искусства вы никогда в жизни не нанесете ни на холст, ни на камень.

Тогда делайте свой выбор смело и осознанно, ибо так или иначе он *должен* быть сделан. На темной и опасной стороне находятся гордыня, которая наслаждается самосозерцанием, лень, которая проявляется в неоспоримых формах, невежество, которое презирает то, что является самым прекрасным среди Божьих созданий, и тупость, которая отрицает то чудесное, что есть в Его творении: для ваших собственных душ существует монотонная жизнь, а для душ других - жизнь заблуждения. И, с другой стороны, перед вашим выбором открыта жизнь увенчанного духа, движущегося как свет в творении — всегда открывающего— всегда озаряющего, с каждым часом набирающего силу, но с каждым часом склоняющегося во все более глубокое смирение; уверенного в своей правоте в своей цели, уверенного в том, что ему не устоять в своем прогрессе; счастливого в том, что он надежно сделал — более счастливого в том, на что день за днем он может так же надежно надеяться; наиболее счастливого в конце жизни, когда правая рука начинает забывать о своей хитрости, вспоминать, что резца или карандаша она никогда не касалась. владел, но приумножил знания и ускорил счастье человечества.

ЛЕКЦИЯ II. — ЕДИНСТВО ИСКУССТВА.

Часть Речи, произнесенной в Манчестере 14 марта 1859 года.

[Примечание: Давление других дел помешало мне подготовить это выступление с той тщательностью, с какой я желал; и я был вынужден довериться тому выражению, которое я мог дать в данный момент вопросам принципиальной важности; однако, прочитав конец предыдущей лекции, которая, как я думал, содержала некоторые истины, заслуживающие повторения. Все это было изложено лучше, чем оно того заслуживало, мистером Питманом из "Манчестер курьер", и опубликовано почти дословно. Здесь я извлек из опубликованного отчета факты, которые я особенно хотел бы подтвердить; и немного прояснил их выражение; его свободный и разговорный характер я теперь не могу исправить, разве что переписав все целиком, что, по-видимому, не стоит делать.]

Иногда моей приятной обязанностью является посещение других городов в надежде подбодрить их студентов-искусствоведов; но здесь для меня более приятная привилегия - приехать за подбадриванием самому. Я не знаю, когда я получал столько информации, как из отчета, прочитанного сегодня вечером мистером Хаммерсли и касающегося предмета, который вызвал у меня большое беспокойство. Ибо я всегда чувствовал в моем собственном стремлении к искусству и в моих попытках побудить других заниматься искусством, что, хотя сейчас есть много преимуществ, которых никогда раньше не существовало, существуют определенные серьезные трудности, связанные как раз с той самой причиной, которая дает стимул искусству, — с огромным распространением мануфактур в каждой стране, которая сейчас энергично занимается искусством. Мы обнаруживаем, что производство и искусство теперь всегда идут рука об руку; что там, где нет производства, нет и искусства. Я знаю, как много мнимого искусства там, где нет мануфактуры: например, в Италии его много; ни одна страна в настоящее время не претендует так смело на производство нового искусства, как Италия; и все же ни одна страна не производит так мало. Если вы взглянете на карту Европы, то обнаружите, что там, где сильнее всего развито производство, сильнее всего развито и искусство. И все же я всегда чувствовал, что студенты, посещавшие эти центры современного движения, сталкивались с огромными трудностями. Они должны были избегать представления о том, что искусство и производство в каком-либо отношении едины. Искусство может быть благотворно связано с производством, и, вероятно, в будущем так будет всегда; но изучающий должен быть строго предупрежден против предположений, что это когда-либо может быть одно и то же, что искусству когда-либо можно следовать на принципах производства. Каждому из них нужно

следовать отдельно; одно должно влиять на другое, но каждое должно быть четко отделено от другого.

Было бы хорошо, если бы все учащиеся четко держали в уме реальное различие между словами, которые мы так часто используем: "Производство", "Искусство" и "Изобразительное искусство". "ПРОИЗВОДСТВО" - это, согласно этимологии и правильному использованию слова, "изготовление чего—либо руками" - прямо или косвенно, с помощью инструментов или машин или без них. Все, что исходит из рук человека, является производством; но оно должно было исходить только из его рук, действовать механически и в данный момент не подвергаться непосредственному влиянию разума.

Затем, во-вторых, ИСКУССТВО - это совместная работа руки и интеллекта человека; есть искусство создавать машины; есть искусство строить корабли; искусство делать экипажи; и так далее. Все эти занятия, правильно называемые Искусствами, но не изящными, представляют собой занятия, в которых рука человека и его голова работают вместе, в одно и то же мгновение.

Тогда ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО - это то, в чем рука, голова и сердце человека работают рука об руку.

Вспомните эту тройную группу; она поможет вам решить многие трудные проблемы. И помните, что, хотя рука должна быть в основе всего, она также должна подниматься на вершину всего; ибо Изобразительное искусство должно создаваться рукой человека в гораздо большем и более ясном смысле, чем мануфактура. Изобразительное искусство всегда должно создаваться самой тонкой из всех машин, которой является человеческая рука. Ни одна машина, изобретенная сейчас или в будущем, никогда не сравнится с тонкой машинерией человеческих пальцев. Совершенно совершенное искусство — это то, что исходит из сердца, которое включает в себя все благородные эмоции; оно связывает с ними голову, но столь же низшую по отношению к сердцу; и руку, столь же низшую по отношению к сердцу и голове; и таким образом раскрывает всего человека.

Отсюда следует, что, поскольку Производство - это просто действие рук человека по производству того, что ему полезно, оно, по существу, отделяется от эмоций; когда эмоции вмешиваются в работу оборудования, они портят его: оборудование должно работать равномерно, без эмоций. Но изобразительное искусство не может развиваться равномерно; его механизм всегда должны управлять эмоции, и пока ученик не начнет чувствовать, и пока все, что он делает, не будет ассоциироваться с потоком его чувств, он не художник. Но ученики всех школ этой страны сейчас подвергаются всевозможным искушениям, которые притупляют их чувства. Я постоянно испытываю разочарование, обращаясь к ним, потому что не знаю, как смело сказать им, что они должны делать, когда я чувствую, как практически трудно им это сделать. К ним предъявляются всевозможные требования во всех направлениях, и деньги нужно добывать всеми мыслимыми способами, кроме правильного. Если вы рисуете так, как должны, и учитесь так, как вам подобает, будьте уверены, публика долгое время не обратит на вас внимания. Если вы учитесь неправильно и пытаетесь привлечь к себе внимание публики, — предполагая, что вы способные ученики, — вы получите быструю награду; но награда не приходит быстро, если ее искать с умом; ее всегда ненадолго откладывают в сторону; правильные дороги ранней жизни - очень тихие, огражденные почти от всякой помощи или похвалы. Но неправильные дороги шумны, повсюду раздаются крики, от вас требуют всякого рода искусства, которое на самом деле совсем не искусство; и на различных встречах

современных интересов деньги нужно зарабатывать всеми способами; но следовать искусству нужно только *одним* способом. Это то, что я в основном хочу сказать вам, или если не вам самим (поскольку из того, что я услышал сегодня вечером от вашего превосходного учителя, я знаю, что вы поступаете правильно), вы должны позволить мне сказать это через вас другим. Наши художественные школы сбиты с толку разнообразием преподавания и различными интересами, которые сейчас существуют среди нас за границей. Все говорят об искусстве, пишут о нем и более или менее интересуются им; все хотят искусства, но искусство не для всех, и немногие из тех, кто говорит, знают, о чем они говорят; таким образом, студентов ведут разными путями, в то время как есть только один путь, по которому они могут добиться устойчивого прогресса, ибо истинное искусство всегда было и будет одним. Какие бы изменения ни происходили в обычаях общества, какие бы новые машины мы ни изобретали, какие бы новые мануфактуры мы ни поставляли, Изобразительное искусство должно оставаться тем, чем оно было две тысячи лет назад, во времена Фидия; через две тысячи лет оно останется точно таким же во всех своих принципах и во всем своем огромном воздействии на разум человека. Обратите внимание на то, что я говорю, пожалуйста, внимательно, ибо я говорю это предельно серьезно. *Есть только один правильный способ сделать любую вещь, которая требуется от художника*; может быть сотня неправильных, несовершенных или манерных способов, но есть только один полный и правильный способ. Всякий раз, когда два художника пытаются сделать одно и то же из одних и тех же материалов и делают это по—разному, один из них ошибается; он может быть очаровательно неправ или впечатляюще неправ — различные обстоятельства его характера могут сделать его неправоту приятнее, чем правоту любого человека; возможно, для него, при данных ему ограниченности знаний или характера, было бы лучше, если бы он ошибался по-своему, чем пытаться за кого-то другого, - но, несмотря на все это, его путь неправильный, и для всех мастеров школ важно знать, что такое правильный путь и что такое правильное искусство, и посмотрите, насколько простым и цельным было искусство all right с самого его зарождения.

Но, далее, существует не только один способ *делать* вещи правильно, но и единственный способ *видеть* их, а именно видеть их целиком, без какого-либо выбора или более интенсивного восприятия одной точки, чем другой, из-за наших особых особенностей. Таким образом, когда Тициан или Тинторет смотрят на человека, они с первого взгляда видят всю его природу, снаружи и внутри; все, что у него есть в форме, цвете, страсти или мысли; святость и привлекательность; плотское тело и духовная мощь; изящество, или силу, или мягкость, или какие-либо другие качества, эти люди увидят в полной мере и нарисуют так, что, когда более узкие люди придут посмотреть на то, что они сделали, каждый сможет, если захочет, найти в этой работе свое особое удовольствие. Сенсуалист найдет в Тициане чувственность; мыслитель найдет мысль; святой - святость; колорист - цвет; анатом - форму; и все же картина никогда не станет популярной в полном смысле этого слова, ибо ни у кого из этих более узких людей не будут считаться только с их особым вкусом, поскольку качества, которые обеспечили бы их удовлетворение, должны быть отсеяны или отделены от других; они сдерживаются наличием других качеств, которые обеспечивают удовлетворение других людей. Таким образом, Тициан недостаточно мягок для сенсуалиста, ему больше подходит Корреджо; Тициан недостаточно определен для формалиста, ему больше подходит Леонардо; Тициан недостаточно чист для религиозного деятеля, ему больше подходит Рафаэль; Тициан недостаточно вежлив для светского человека, ему больше подходит Вандайк; Тициан недостаточно напорист для любителей живописного, ему больше подходит Рембрандт. Итак, Корреджо популярен в определенном окружении, и Вандайк в определенном окружении, и Рембрандт в определенном

окружении. Все они великие люди, но низкого пошиба, и поэтому Вандайк популярен, и Рембрандт популярен, [Примечание: а Мурильо, из всех истинных художников самый ограниченный, слабый и поверхностный, по этим причинам самый популярный.] но в глубине души никому нет дела до Тициана; только есть странный подспудный постоянный ропот вокруг его имени, который означает глубокое согласие всех великих людей с тем, что он больше их - согласие тех, кто, достаточно долго просидев у его ног, нашел в этой сдержанной гармонии его силу, которая есть в нем самом. действительно ли глубины каждой уравновешенной силы более прекрасны, чем все эти отдельные проявления у художников низшего уровня: что есть мягкость более изысканная, чем у Корреджо, чистота более возвышенная, чем у Леонардо, сила более могущественная, чем у Рембрандта, святость даже более торжественная, чем у Рафаэля.

Не думайте, что, говоря это о Тициане, я возвращаюсь к старым эклектическим теориям Болоньи; ибо все эти эклектические теории, заметьте, были основаны не на стремлении объединить различные черты природы (что вполне возможно), а на различной ограниченности вкуса, что сделать невозможно. Рубенс не более энергичен, чем Тициан, но менее энергичен; но поскольку он настолько ограничен, что наслаждается только энергией, он отказывается передавать другие качества природы, которые могли бы помешать этой энергии и нашему восприятию ее. Опять же, Рембрандт не большой мастер светотени, чем Тициан; он менее искусен, но поскольку он настолько ограничен, что наслаждается только светотенью, он лишает вас великолепия оттенков, которое могло бы помешать этому, и дает вам только тень, в которой вы можете сразу это почувствовать.

Итак, все эти особенности по-своему очаровательны: и бывают моменты, когда особый юмор каждого человека освежает нас своей отчетливостью; но попытка добавить к этому освежающему какие-либо другие качества мгновенно лишает нас этой отчетливости, а следовательно, и того точного характера, которым можно наслаждаться, поскольку он апеллирует к определенному чувству юмора в нас. Наше наслаждение проистекало из слабости, встречающейся со слабостью, из пристрастия художника, соответствующего нашему пристрастию, и того, что он давал нам сахар, когда мы хотели сахара, и мирру, когда мы хотели мирры; но сахар и мирра - это не мясо; и когда мы хотим мяса и хлеба, мы должны идти к людям получше.

Эклектические школы пытались объединить эти противоположные пристрастия и слабости. Они тренировались у мастеров преувеличения и пытались объединить противоположные преувеличения. Это было невозможно. Они не видели, что единственно возможная эклектика уже достигнута; эклектика умеренности, которая через ограничение силы приобретает высшую силу; и через самоотречение от восторга достигает высшего наслаждения. Вы обнаружите, что это в конечном счете относится к каждому истинному мастеру; сначала, пока мы новички в искусстве или до того, как мы серьезно изучим данного человека, мы мало что увидим в нем; или, возможно, увидим, как нам кажется, недостатки; мы будем воображать, что он уступает этому человеку в этом, а другому - в другом; но по мере того, как мы продолжим изучать его, мы обнаружим, что у него есть и то, и другое; и то и другое в гораздо более высоком смысле, чем у человека, который, казалось, обладал этими качествами в избытке. Таким образом, при жизни Тернера, когда люди впервые посмотрели на него, те, кто любил дождливую погоду, сказали, что он не ровня Копли Филдингу; но те, кто смотрел на Тернера достаточно долго, обнаружили, что он мог промокнуть гораздо сильнее Копли Филдинга, когда хотел. Люди, которым нравилась сила, говорили, что "Тернер был недостаточно силен для них; он был женоподобен; им нравился

Де Вин — приятный сильный тон; —или Кокс — большие, зеленые, темные массы цвета — торжественное ощущение свежести и глубины природы; —им нравился Кокс—Тернер был слишком горяч для них". Если бы они смотрели достаточно долго, они бы обнаружили, что у него было гораздо больше силы, чем у Де Вина, гораздо больше свежести, чем у Кокса, когда он выбирал, — только в сочетании с другими элементами; и что он не выбирал быть холодным, если природа назначила такую погоду. быть горячей. Люди, которым нравился Праут, говорили, что "у Тернера не было твердости рук, он недостаточно разбирался в архитектуре, он был недостаточно живописен". Если бы они подолгу рассматривали его архитектуру, то обнаружили бы, что в ней заключена утонченная живописность, бесконечно более живописная, чем в чем-либо, созданном Праутом. Люди, которым нравился Каллотт, говорили, что "Тернер был недостаточно корректен или чист — у него не было классического вкуса". Если бы они присмотрелись к Тернеру достаточно долго, то нашли бы его таким же суровым, когда бы он захотел, как великий Пуссен; Кэллкотт - просто вульгарный имитатор высокого воспитания других людей. И так со всеми по-настоящему великими людьми, их сила поначалу не видна именно потому, что они объединяют, в должном месте и мере, каждое великое качество.

Теперь вопрос в том, должны ли мы, как студенты, изучать только этих величайших людей, которые объединяют в себе все величие, или же мы должны изучать работы людей низшего уровня, которые представляют нам величие, которое нам особенно нравится? Этот вопрос часто встает передо мной, когда я вижу сильную идиосинкразию у студента, и он спрашивает меня, что ему следует изучать. Должен ли я отправить его к настоящему мастеру, который не демонстрирует в явной форме качества, которыми восхищается этот ученик, или отправить его к человеку, к которому он испытывает прямую симпатию? Это сложный вопрос. Ибо иногда, особенно в последние годы, достигались весьма любопытные результаты не только из-за того, что студенты следовали своим собственным наклонностям, но и из-за того, что их вообще отстранили от преподавания. Я только что назвал имя очень великого человека в его собственной области — Праута. Мы все знаем его рисунки и любим их: у них есть особый характер, которым никогда не обладали никакие другие архитектурные чертежи и которым не могут обладать другие, потому что все сюжеты Праута разрушаются или реставрируются. (Прауту не больше, чем мне, нравились отреставрированные здания.) Чертежей Праута больше никогда не будет. Он также не мог бы быть тем, кем был, или выразить этим таинственно действенным прикосновением этот особый восторг перед разрушенными и старыми зданиями, если бы не был лишен всякого влияния высокого искусства. Вы знаете, что Праут родился в бедной семье, что он получил образование в Корнуолле и что в течение многих лет все уроки рисования, которые он получал, были его собственными или рыбаков. Под килями рыбацких лодок, на песках наших южных побережий Праут узнал все, что ему нужно было знать об искусстве. Совершенно самостоятельно он нащупал свой путь к этому особому стилю и стал автором картин, о потере которых, я думаю, мы все должны сожалеть. Становится очень трудным вопросом, кем был бы этот человек, если бы он попал под какое-то совершенно благотворное художественное влияние, у него были огромные композиторские способности. Я не знаю ни одного человека, который обладал бы большей силой изобретения, чем Праут, или у которого был бы более тонкий инстинкт в обращении с вещами; но, будучи полностью лишенным всякой художественной помощи, он натывается на это недолговечное представление, которое, по самой причине его недолговечности, обладает определенным очарованием, которое нам всем было бы жаль терять. И поэтому я чувствую себя неловко, когда ко мне приходит студент, в котором я вижу сильный инстинкт такого рода, и не знаю, должен ли

я сказать ему: "Брось все свои занятия старыми лодками, держись подальше от морского берега, приезжай в Королевскую академию в Лондоне и смотри только на Тициана". Очень трудно решиться сказать это. Однако я верю, что в целом мы можем мудро оставить такие вопросы в руках Провидения; что если у нас есть сила научить кого-либо правильному, мы должны научить их правильному; если у нас есть сила показать им лучшее, мы должны показать им лучшее; я боюсь, что всегда будет достаточно недостатка в обучении и достаточно плохого обучения, чтобы привести к очень любопытным ошибочным результатам, если мы их захотим. Итак, если мы вообще хотим учить, давайте учить тому, что правильно, и всегда тому, что правильно. Есть много привлекательных качеств, несовместимых с правильностью; — не давайте нам учить их, — давайте удовлетворимся отказом от них. Есть привлекательные качества у Бернса и привлекательные качества у Диккенса, которыми ни один из этих писателей не обладал бы, если бы один был образован, а другой изучал натуру более возвышенную, чем натура лондонских кокни; но эти привлекательные качества не такие, какие мы должны искать в литературной школе. Если мы хотим научить молодых людей хорошей манере письма, мы должны учить этому у Шекспира, а не у Бернса; у Вальтера Скотта, а не у Диккенса. И я полагаю, что наши школы живописи в настоящее время неэффективны в своей деятельности, потому что они не определили на основе этого высокого принципа, на каких художников следует указывать; и не приняли смелого решения указать на лучших, если это возможно определить. Становится суровой необходимостью, чтобы они давали простое направление вниманию ученика и чтобы они говорили: "Это цель, к которой вы должны стремиться; и вы не должны ходить по типографиям и заглядывать внутрь, чтобы посмотреть, как этот гравер делает то, а другой гравер - другое, и как новая личность привлекла внимание нового человека, и почему эта странная картина привлекла всеобщее внимание. Вы не должны иметь ко всему этому никакого отношения; вы не должны беспокоиться о всеобщем внимании прямо сейчас; но есть вещь, которая вечно правильна и хороша: вы должны посмотреть на это и посмотреть, не можете ли вы тоже сделать что-то вечно правильное и хорошее".

Но предположим, вы примете этот принцип: и решите обратиться к какому-нибудь великому человеку, Тициану, или Тернеру, или кому бы то ни было еще, как к образцу совершенства в искусстве; — тогда вопрос в том, поскольку этот великий человек занимался своим искусством в Венеции или на полях Англии, в совершенно иных условиях, чем те, которые возможны для нас сейчас, — как вы можете сделать ваше изучение его эффективным здесь, в Манчестере? как свести это к образцам и всему тому, что вы призваны производить как оперативники? как сделать это средством к существованию и связать низшие отрасли искусства с этим великим искусством? Это может вызвать у вас серьезные сомнения. Вы можете подумать, что есть какой-то другой способ создавать умные, красивые и ходкие модели, чем смотреть на Тициана или любого другого великого человека. И это подводит меня к вопросу, возможно, самому болезненному вопросу из всех существующих сейчас среди нас, между традиционным и совершенным искусством. Вы знаете, что среди архитекторов и художников есть и были почти всегда, с тех пор как искусство стало предметом многочисленных дискуссий, две партии, одна из которых утверждает, что природу следует всегда изменять и видоизменять, и что художник больше природы; на самом деле, они утверждают не на словах, а в идее, что художник больше Божественного Создателя этих вещей и может улучшить их; в то время как другая сторона говорит, что он не может улучшить природу, и что природа в целом должна улучшить его. В этом истинное значение двух партий, их сущность; практическим результатом их нескольких теорий является то, что идеалисты всегда создают более или менее формальные условия искусства, а

реалисты стремятся создать во всем своем искусстве либо некий образ природы, либо запись природы; это, заметьте, совершенно разные вещи, изображение является сходством, а запись - чем-то, что даст информацию о природе, но не обязательно подражает ей.

[Примечание: Часть лекции, опущенная здесь, была повторением той части предыдущей, в которой противопоставлялось традиционное искусство естественному искусству.]

Вы можете более отчетливо разделить в своем сознании эти две группы художников как тех, кто ищет удовольствия от искусства, в соотношении его цветов и линий, не заботясь о том, чтобы передать с его помощью какую-либо истину; и тех, кто сначала ищет истину, а затем спускается от истины к удовольствию от цвета и линий. Четко выделяя эти два тела как отдельные и размышляя над ними, вы можете прийти к некоторым довольно примечательным выводам относительно ментальных предрасположенностей, которые задействованы в каждом способе изучения. Вы обнаружите, что большая часть мирового искусства определенно подпадает под ту или иную из этих категорий. Обратите внимание, сначала удовольствие, а потом истина (или ее вообще не должно быть), как у арабов и индийцев; или сначала истина, а потом удовольствие, как у Анджелико и всех других великих европейских художников. Вы обнаружите, что искусство, целью которого является только удовольствие, является преимущественно даром жестоких и дикарских народов, жестоких по нраву, диких по привычкам и понятиям; но что искусство, которое особенно посвящено фактам природы, всегда указывает на особую мягкость и ранимость ума, и что все великие и успешные работы такого рода, несомненно, будут созданы вдумчивыми, чувствительными, серьезными, добрыми людьми, широкими в своих взглядах на жизнь и полными разнообразных интеллектуальных способностей. И далее, когда вы изучите людей, в которых дары искусства по-разному или повсеместно смешаны, вы заметите, что способность украшать или доставлять удовольствие, хотя ею могут обладать хорошие люди, сама по себе не является показателем их доброты, а скорее, если ее не уравновешивать другими способностями, свидетельствует о вспыльчивости характера, склонности к жестокости и безбожию. С другой стороны, насколько вы уверены, что любой человек наделен острой и самостоятельной способностью представлять естественные факты, настолько же вы уверены, что этот человек мягкий и честный, полный благородства и широты мысли. Я приведу вам два примера, первый - чисто английский, а другой - особенно интересный, потому что он встречается среди народа, как правило, не очень доброго.

Я склонен думать, что, учитывая все неблагоприятные обстоятельства и образование, в которых развивался его гений, вряд ли когда-либо рождался человек с более сильным и врожденным даром проникновения в природу, чем наш сэр Джошуа Рейнольдс. Рассматриваемый как художник индивидуальности в человеческом облике и разуме, я считаю его, даже таким, какой он есть, принцем портретистов. Тициан пишет более благородные картины, и у Вандайка были более благородные сюжеты, но ни один из них не проникал так тонко, как сэр Джошуа, в малейшие проявления человеческого сердца и темперамента; и если учесть, что при пугающей условности общественного уклада, окружавшего его повсюду, он все же представлял простейшие образцы женской и детской красоты; — что в северном климате, при использовании серого, белого и черного в качестве основных цветов вокруг него, он все же стал колористом, которого не может сломить никто, даже венецианцы; — и что с голландской живописью что касается преобладающих видов искусства в салонах своего времени, он сразу

же бросился к ногам великих мастеров Италии и встал из—под их ног, чтобы разделить с ними трон - я не знаю, что во всей истории искусства вы можете найти другой пример столь сильного, столь безошибочного инстинкта ко всему истинному, чистому и благородному.

Теперь, помните ли вы свидетельства, касающиеся характера этого человека, — два ярких своеобразных свидетельства, приводимых высказываниями двух величайших литераторов своего времени, Джонсона и Голдсмита? Джонсон, который, как вы знаете, всегда был близким другом Рейнольдса, мог предъявить ему только одну жалобу, что он никого не ненавидит: "Рейнольдс, - сказал он, - ты никого не ненавидишь из живущих; мне нравятся хорошие ненавистники!" Еще более значительным является небольшой штрих в "Возмездии" Голдсмита. Вы помните, как в этом стихотворении он описывает различных людей, которые встретились на одном из их обедов в кофейне Сент-Джеймс, причем каждый человек описывается под названием какого-нибудь соответствующего блюда. Вы часто будете слышать цитируемые заключительные строки о Рейнольдсе —

"Он переложил свою трубу" и т. Д.

реже или, по крайней мере, менее внимательно, чем предыдущие, гораздо более важные —

"Все еще рожден для того, чтобы улучшать нас во всех отношениях —
Его карандаш - наши лица, его *манеры* - *наше сердце*;"

и никогда, самый характерный штрих из всех, ближе к началу:—

Нашим блюдом будет оленина, только что с равнин;
Нашим блюдом будет язык с гарниром из мозгов.
Чтобы приготовить обед, я совершенно уверен,
Что Рич - это анчоусы, а Рейнольдс - *баранина*.

Другой художник, которого я хотел бы привести вам в качестве примера такой мягкости, — человек другой нации, в целом, я полагаю, одной из самых жестоких цивилизованных наций в мире - испанцев. Они произвели на свет только одного великого художника, только одного; но он принадлежит к числу величайших живописцев, Веласкес. Глядя на портреты Веласкеса в целом, вы бы не предположили, что он был особенно добрым или отличнейшим человеком; вы замечаете в них особую суровость; потому что они были правдивы, как сталь, и лица, которых ему приходилось рисовать, не были обычно добрыми или заурядными людьми, у них были суровые выражения, и Веласкес придавал суровость; но у него было точно такое же обостренное восприятие истины, тот же удивительный инстинкт передачи всей естественной души и всех естественных форм, что и у нашего Рейнольдса. Позвольте мне тогда зачитать вам его характер в том виде, в каком он дан мистером Стирлингом из Кира:

"Определенные обвинения, о характере которых нам не сообщается, выдвинутые против него после его смерти, вынудили его душеприказчика Фуэнсалиду опровергнуть их на частной аудиенции, предоставленной ему королем для этой цели. Выслушав защиту своего друга, Филипп немедленно выступил с ответом: "Я могу поверить всему, что вы говорите о прекрасном характере Диего Веласкеса". Прожив половину своей жизни в судах, он все же был способен

как на благодарность, так и на великодушие, и в несчастьях он мог вспомнить раннюю доброту Оливареса. Друг изгнанника Лечеса, справедливо полагать, что он был также другом всемогущего фаворита в Буэнретино. Никакая подлая ревность никогда не влияла на его отношение к своим братьям-художникам; он мог позволить себе не только признавать достоинства, но и прощать злобу своих соперников. У него был *тотредкий и счастливый характер, в котором высокая интеллектуальная мощь сочетается с неукротимой силой воли и подкупающей мягкостью нрава*, и который редко упускает случая возвысить своего обладателя над ближними, делая его жизнь

"увенчанная лаврами победа и беспроегрешный успех
Будут посыпаны к его ногам".

Меня иногда обвиняют в том, что я пытаюсь сделать искусство слишком нравственным; однако, заметьте, я ни в малейшей степени не утверждаю, что для того, чтобы быть хорошим художником, вы должны быть хорошим человеком; но я утверждаю, что для того, чтобы быть хорошим художником от природы, в душе должны быть сильные элементы добра, какими бы искаженными они ни были из-за других черт характера. Есть сотни других даров живописи, которые вообще не связаны с моральными условиями, но этот дар, восприятие природы, дается только при определенных моральных условиях. Следовательно, теперь у вас есть выбор; вот вам два пути: от вас требуется создать традиционное украшение, и вы можете подойти к этой задаче так, как это делает индус и как это делал араб, — совсем без натуры, с возможностью приблизить свой характер к характеру индусов и арабов; или как это сделали сэр Джошуа и Веласкес, не со случайностью, а с уверенностью приблизить свой характер, в соответствии с искренностью ваших усилий, — к характеру этих великих и добрых людей.

И вы полагаете, что вы что-нибудь потеряете, подойдя к своему традиционному искусству с этой высшей стороны? Это не так. Давным-давно, тщательно подбирая выражения, я назвал убранство Альгамбры "отвратительным" не только потому, что оно указывает на низкие условия морального существования, но и потому, что просто как декоративное произведение, каким бы пленительным в некоторых отношениях оно ни было, ему совершенно не хватает настоящих, глубоких и интенсивных качеств декоративного искусства. Благородное традиционное убранство относится только к трем периодам. Во-первых, это традиционное убранство греков, использовавшееся в подчинении их скульптуре. Затем появляются благородный традиционный декор школ ранней готики и благородный традиционный арабеск великих итальянских школ. Все это было достигнуто свыше, все это было достигнуто, склонившись над знанием человеческой формы. Будьте уверены, вы обнаружите, по мере того как будете все больше и больше вникать в этот вопрос, что хорошее второстепенное украшение всегда коренилось в высшем знании; и если вы снова хотите произвести что-либо благородное, вы должны сначала овладеть высшим знанием и опуститься до всякого низшего служения; снисходите, сколько хотите, — снисходительность никогда никому не вредила, — но сначала добейтесь своего благородного положения. Итак, тогда, без всяких угрызений совести, к какой бы отрасли искусства вы ни были склонны как здешний студент, — чем бы вы ни зарабатывали себе на хлеб, я говорю, насколько у вас есть время и силы, сделайте себя сначала благородным и совершенным художником; поймите, по крайней мере, что такое благородное и совершенное искусство, и тогда вы сможете применить свои знания для любого служения.

Теперь я попрошу вашего разрешения назвать мастеров, которых, я думаю, было бы неплохо, если бы мы могли договориться в наших художественных школах Англии считать нашими лидерами. Первого и главного я сам не возьму на себя смелость назвать; он будет известен вам благодаря авторитету тех двух великих художников, о которых мы только что говорили, — Рейнольдса и Веласкеса. Возможно, вы помните, что на вашей выставке "Сокровища искусства в Манчестере" самыми впечатляющими вещами были работы этих двух мужчин — ничто так сильно не воздействовало на глаз; никакие другие картины не сохраняли его с такой стойкой силой. Теперь у меня есть свидетельство сначала Рейнольдса Веласкесу, а затем Веласкеса человеку, которого я хочу, чтобы вы выбрали наставником всех ваших английских школ. Свидетельство Рейнольдса Веласкесу очень поразительно. Я беру это из нескольких фрагментов, которые только что были опубликованы мистером Уильямом Коттоном — драгоценных фрагментов — дневников Рейнольдса, на которые я, к счастью, наткнулся по пути сюда: поскольку я собирался взять только показания Веласкеса, а затем наткнулся на это свидетельство Рейнольдса Веласкесу, написанное, к счастью, собственноручно Рейнольдсом — вы можете посмотреть рукопись. "То, чтомы все, - сказал Рейнольдс, - пытаемся сделать с большим трудом, Веласкес делает сразу". Только подумайте, что подразумевается, когда человек, обладающий такой огромной властью и способностями, какими обладал Рейнольдс, говорит, что он "с большим трудом пытался сделать" то, что Веласкес "сделал сразу".

Имея, таким образом, показания Рейнольдса Веласкесу, я передам показания Веласкеса кому-нибудь другому. Вы знаете, что Веласкес был послан Филиппом Испанским в Италию, чтобы купить для него картины. Он объездил всю Италию, видел живущих там художников и все их лучшие картины, только что написанные, так что у него были все возможности судить; и никогда еще человек не был так способен судить. Он поехал в Рим и заказал различные работы ныне живущих художников; и, находясь там, Сальватор Роза однажды спросил его, что он думает о Рафаэле. Его ответ и последовавший за ним разговор переданы Боскини в любопытных итальянских стихах, которые в таком переводе доктора Дональдсона цитируются в "Жизни Веласкеса" мистера Стирлинга:

"Мастер" [Веласкес] "чопорно склонил свою высокую фигуру"

И сказал: "Для Рафаэля, по правде говоря...

Я всегда был прямолинеен, с самой юности -

Я не могу сказать, что мне вообще нравятся его работы".

"Что ж, - сказал другой" [Сальватор], - если вы можете преуменьшить значение такого великого человека, я действительно не вижу, что вам может понравиться в Италии; Ему мы все согласны отдать корону".

Диего ответил так: "Я видел в Венеции

Истинное испытание добра и красоты;

На первом месте, по моему мнению, когда-либо стоит эта школа, а Тициан - первый из всех итальянских мужчин".

"Тициан зе кель порт ла бандьера""

Выучи эту строчку наизусть и действуй, во всяком случае, в течение некоторого времени, исходя из мнения Веласкеса в этом вопросе. Тициан - самый надежный мастер для тебя. Сила Рафаэля, такая, какой она предстает в его сознании; это "рафаэлевская", правильно так называемая; но сила Тициана - это просто сила поступать правильно. Что бы ни было до Тициана, он делал все полностью так, как это *должно* быть сделано. Не думайте, что сейчас, так настойчиво рекомендуя вам Тициана и не говоря ни о ком другом сегодня вечером, я каким-либо образом отступаю от того, что некоторые из вас, возможно, помнят в моих работах, - энтузиазма, с которым я всегда говорил о других венецианских художниках. Есть три венецианца, которые никогда не разделяются в моем сознании — Тициан, Веронезе и Тинторет. Все они обладают своими непревзойденными способностями, и Тинторет особенно обладает воображением и глубиной души, что, я думаю, делает его бесспорно величайшим человеком; но, столь же бесспорно, Тициан - величайший живописец; и, следовательно, величайший живописец, когда-либо живший. Тинторет может ввести вас в заблуждение [Примечание: см. Приложение I. — "Правильное и ошибочное".] во многих отношениях Рафаэль ошибается в большем; все, чему вы научитесь у Тициана, будет правильным. Затем, вместе с Тицианом, возьмем Леонардо, Рембрандта и Альберта Дюрера. Я называю этих трех мастеров по этой причине: Леонардо обладает способностями к тонкому рисованию, которые особенно применимы во многих отношениях к нанесению тонких орнаментов и очень полезны для всех учеников. Рембрандт и Дюрер - единственные люди, на настоящие работы которых вы можете посмотреть; у вас могут быть офорты Рембрандта или гравюры Дюрера, которые действительно висят в ваших школах; и для ученика важно увидеть настоящую вещь и не судить о мастерах по подержанным вещам. Поскольку, однако, следуя этому принципу, у вас не часто бывает возможности изучать венецианскую живопись, желательно, чтобы у вас был полезный стандарт цвета, и я думаю, что вы можете его получить. Действительно, я не могу, не затрагивая тему, которая могла бы затронуть чувства ныне живущих художников, точно сказать, что, по моему мнению, представляет собой относительное положение различных художников в Англии в настоящее время в отношении силы цвета. Но я могу сказать вот что: в том, что касается особых даров цвета, которые будут полезны вам как студентам, есть только один или два прерафаэлиты и Уильям Хант из старого Общества акварели, которые могли бы быть для вас надежными гидами; и в качестве вполне надежного гида нет никого, кроме Уильяма Ханта, потому что все прерафаэлиты в большей или меньшей степени подвержены энтузиазму и различным болезненным состояниям интеллекта и характера; но старый Уильям Хант - мне жаль говорить "старый", но я говорю это с любовью, ибо каждый год это прибавило ему жизни, прибавило и мастерства - Уильям Хант так же прав, как и венецианцы, насколько это возможно, и, более того, почти так же неподражаем, как и они. И я думаю, что если нам удастся внедрить в основные школы Англии немного работ Ханта и сделать это своего рода стандартом цвета, то мы сможем применять его принципы раскрашивания к предметам любого рода. До тех пор, пока вы не поддержите его работу подолгу рядом с собой; более того, до тех пор, пока вы не поработаете над ней и не попытаетесь скопировать ее, вы не узнаете, какие поистине величественные качества сосредоточены в ней. Простота и напряженность, оба высочайшего свойства; — простота цели и напряженность власти и успеха связаны с непритязательным трудом этого человека.

Наконец, вы не можете поверить, что я опустил бы свой любимый альбом Turner. Я боюсь, что из-за самого количества его работ, оставленных нации, сейчас растет склонность смотреть на его обширное наследство с некоторым презрением. Я умоляю вас, хотя бы ни в чем другом, поверить мне в то, что вы не можете продвигать искусство Англии более отчетливо, чем уделяя

внимание каждому фрагменту, оставленному этим человеком. Придет время, когда его полная власть и надлежащее место будут признаны; это время наступит нескоро: тем не менее, будьте уверены — поскольку вы склонны хоть немного верить всему, что я могу вам сказать, будьте уверены, — что вы не можете действовать на благо искусства в Англии лучшим способом, чем используя любое влияние, которое кто-либо из вас имеет в любом направлении, чтобы побудить к благоговейному изучению и еще более благоговейному сохранению работ Тернера. Я не говорю "выставка" его работ, потому что мы еще не совсем созрели для этого: они все еще слишком далеки от нас; объединяя, как я уже говорил вам, слишком много качеств, чтобы мы могли в полной мере ощутить их масштаб и влияние; но давайте только постараемся уберечь их от вреда и показать полностью и удобно то, что мы вообще о них показываем, и день ото дня их величие будет озарять нас все больше и больше, и они станут корнем художественной школы в Англии, которая, я не сомневаюсь, может быть такой же яркой, справедливой и утонченной, как даже школа Венеции. она сама. Владычество на море, по-видимому, в прошлом ассоциировалось также с владычеством в искусстве: Афины владели ими вместе; Венеция владела ими вместе; но поскольку наша власть над океаном шире, чем их власть над Эгейским морем или Адриатикой, давайте постараемся сделать наше искусство более благотворным, чем их, хотя оно и не может быть более возвышенным; так претворяя в жизнь, в их пробуждающем, а также предостерегающем смысле, эти великие слова престарелого Тинторета:

"Sempre si fa il mare maggiore."

ЛЕКЦИЯ III. — СОВРЕМЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ДИЗАЙН.

Лекция, прочитанная в Брэдфорде в марте 1859 г..

С глубоким чувством необходимости в вашем снисхождении я осмеливаюсь обратиться к вам сегодня вечером или в любое другое время обратиться к ученикам школ дизайна, предназначенных для развития вкуса в особых отраслях производства. Ни один человек не способен оказать полезную и определенную помощь в таких специальных областях применения искусства, если он полностью не знаком с условиями труда и характером материала, используемого в работе; а неопределенная помощь немногим лучше, чем отсутствие помощи вообще. Более того, несколько замечаний, которые я предлагаю изложить вам сегодня вечером, боюсь, скорее укажут на трудности, чем помогут преодолеть их: тем не менее,

возможно, будет не совсем бесполезно четко определить для вас (и это, по крайней мере, я в состоянии сделать) одно или два наиболее серьезных общих препятствия, которые в настоящее время стоят на пути к успеху нашего замысла; и предостеречь вас от любых напрасных или расточительных усилий, пока эти основные препятствия не будут устранены.

Первая из них - это наше непонимание масштабов и достоинств декоративного дизайна. Несмотря на все наши разговоры об этом, само значение слов "Декоративное искусство" остается запутанным и неопределенным. Я хочу, если возможно, разрешить этот вопрос для вас сегодня вечером и показать вам, что принципы, на которых вы должны работать, скорее всего, ложны, поскольку они узки; истинны только в том случае, если они основаны на представлении о связи всех отраслей искусства друг с другом.

Итак, сначала обратите внимание— единственное существенное различие между декоративным искусством и другим искусством заключается в том, что оно приспособлено для определенного места; и в этом месте связано, либо в подчинении, либо в командовании, с эффектом других произведений искусства. И все величайшее искусство, созданное миром, таким образом, приспособлено к определенному месту и подчинено определенной цели. Не существует искусства высшего порядка, кроме декоративного. Лучшая скульптура, когда—либо созданная, была украшением фасада храма, лучшая картина - украшением комнаты. Лучшая работа Рафаэля - это всего лишь раскрашивание стен в анфиладе апартаментов в Ватикане, а его карикатуры были сделаны для гобеленов. Лучшая работа Корреджо - украшение двух небольших церковных куполов в Парме; Микеланджело - потолка в личной капелле папы римского; Тинторете - потолка и боковой стены, принадлежащих благотворительному обществу в Венеции; в то время как Тициан и Веронезе изливали свои самые благородные мысли даже не внутри, а снаружи обычных кирпичных и оштукатуренных стен Венеции.

Тогда немедленно избавьтесь от любой идеи о том, что Декоративное искусство является деградировавшим или отдельным видом искусства. Его природа или сущность заключается просто в том, что он приспособлен для определенного места; и в этом месте образует часть великого и гармоничного целого, в содружестве с другими видами искусства; и это настолько далеко от того, чтобы быть унижением для него — настолько далеко от того, чтобы Декоративное искусство уступало другому искусству из—за того, что оно привязано к месту, - в целом его можно рассматривать скорее как образец унижения, что оно должно быть портативным. Портативное искусство — независимо от места — по большей части является неблагородным искусством. Ваш маленький голландский пейзаж, который вы сегодня повесите над сервантом, а завтра повесите между окнами, - произведение гораздо более презренное, чем просторы полей и лесов, которыми Беноццо сделал зелеными и прекрасными некогда унылые аркады Кампо Санто в Пизе; а серебряный кабан, которого вы используете вместо печати или запираете в бархатный футляр, вряд ли окажется таким благородным зверем, как бронзовый кабан, из-под бивней которого бьет фонтан на рыночной площади Флоренции. Действительно, возможно, что переносная картина или изваяние могут быть первоклассными в своем роде, но они первоклассны не потому, что они переносные; фрески Тициана не менее первоклассны и потому, что они неподвижны; более того, очень часто наивысший комплимент, который вы можете сделать картине для кабинета, — это сказать: "Она великолепна, как фреска".

Таким образом, зафиксировав в нашем сознании тот факт, что все искусствоможет быть декоративным, и что величайшее из когда—либо созданных искусств было декоративным, мы

можем перейти к различению порядков и достоинств декоративного искусства следующим образом:

I. Первый порядок - это тот, который предназначен для мест, где его нельзя потревожить или повредить, и где его можно прекрасно разглядеть; и затем основные его части должны быть сделаны великими мастерами настолько совершенными и полными природы, насколько это возможно.

Вы каждый день будете слышать абсурдные высказывания о том, что в оформлении комнаты должны использоваться плоские узоры, мертвые цвета, обычная монотонность, и я не знаю, что именно. Теперь просто будьте уверены в следующем — никто еще не использовал традиционное искусство для украшения, когда он мог сделать что-то лучше и знал, что то, что он делает, будет безопасным. Нет, великий художник всегда подарит вам естественное искусство, безопасное или нет. Корреджо получает заказ расписать комнату на первом этаже дворца в Парме: любой из наших людей, воспитанный на наших прекрасных современных принципах, покрыл бы ее пленкой, или полосками, или завитушками, или мозаичными узорами. Корреджо не такой: он рисует толстую решетку из виноградных листьев с овальными отверстиями и прелестными детьми, прыгающими через них в комнату; а прелестные дети, поверьте, гораздо более желанное украшение, чем подгузники, если вы умеете их делать, — но сделать их не так-то просто. Подобным образом Тинторет должен расписать всю торцевую часть Зала Совета в Венеции. Ортодоксальный декоратор поставил бы перед собой задачу сделать стену похожей на стену — Тинторет думает, что было бы гораздо лучше, если бы ему это удалось, сделать ее немного похожей на Рай; — натягивает свой холст прямо на стену, а свои облака прямо на холст; пропускает свет сквозь свои облака — все голубое и прозрачное — зодиак за зодиаком; отводит поток пара из-под ног святых, оставляя их, наконец, в бесконечности света — в высшей степени неортодоксальных, но, в целом, приятных.

И поэтому во всех других случаях, какими бы они ни были, величайшее декоративное искусство совершенно нетрадиционно — прямая, чистая, хорошая живопись и скульптура, но всегда соответствующие своему месту; и подчиненные цели, которой они должны служить в этом месте.

II. Но если искусство должно быть размещено там, где оно подвержено повреждению — износу; или изменению его формы; как, например, на домашней утвари, доспехах, оружии и одежде; в которой либо орнамент будет изношен в результате использования вещи, либо примет измененную форму из-за игры ее складок; тогда неправильно использовать прекрасное и совершенное искусство в таких целях, и вам нужны формы низшего искусства, такие, которые из-за своей простоты будут менее подвержены повреждению; или, по причине их сложности и непрерывности, могут принести пользу, какими бы искаженными они ни были. по складкам, в которые они отлиты.

И так возникают различные формы низшего декоративного искусства, в отношении которых общий закон гласит, что чем ниже место и назначение предмета, тем меньше в нем естественной или совершенной формы; зигзаг или клетка, таким образом, лучше, потому что более последовательный орнамент для чашки или блюда, чем пейзаж или портрет: следовательно, общее определение истинных форм традиционного орнамента состоит в том, что они заключаются в придании объекту столько красоты, сколько должно соответствовать его материалу, месту и назначению.

Давайте немного рассмотрим эти три способа обеспечения согласованности.

А.) Конвенционализм по причине неэффективности материала.

Если, например, от нас требуется изобразить человеческую фигуру только камнем, мы не можем изобразить ее цвет; мы сводим ее цвет к белизне. Это не возвышает человеческое тело, а унижает его; только было бы гораздо большим унижением придавать ему ложный цвет. Умалайте красоту, сколько хотите, но не искажайте ее. Итак, опять же, когда мы лепим лицо, мы не можем вырезать ресницы. Лицо не становится лучше оттого, что ему не хватает ресниц — оно страдает от недостатка; но гораздо больше пострадало бы от их неуклюжего изображения.

Мы также не можем отрезать волосы. Мы должны довольствоваться условностями мерзких твердых сучков и кусков мрамора, а не золотым облаком, которое окутывает прекрасное человеческое лицо своей колышущейся тайной. Куски мрамора - это не возвышенное изображение волос, а деградированное изображение; и все же это лучше, чем любая попытка имитировать волосы с помощью неподходящего материала.

Во всех случаях, когда предпринимается попытка такой имитации, результатом является мгновенная деградация до еще более низкого уровня. Ибо попытка подражать показывает, что рабочий имеет лишь низменное и скудное представление о красоте реальности — иначе он понял бы, что его задача безнадежна, и сразу же отказался бы от нее; так что все попытки избежать условностей, когда этого требует материал, проистекают из нечувствительности к истине и относятся к худшим формам вульгарности. Следовательно, на величайших греческих статуях волосы обозначены очень слабо — не потому, что скульптор презирал волосы, а потому, что он слишком хорошо знал, что это такое, чтобы дерзко прикасаться к ним. Я не сомневаюсь, что греческие художники рисовали волосы точно так же, как это делал Тициан. Современные попытки создавать законченные картины на стекле проистекают из того же низменного вульгаризма. Ни один человек, знающий, что такое живопись, не вынесет раскрашенного стеклянного окна, имитирующего работу художника. Но он радуется светящейся мозаике из ломаных цветов, потому что именно это стекло обладает особым даром и правом создавать. [Примечание: См. Приложение II, разочарование сэра Джошуа Рейнольдса.]

В.) Конвенционализм по причине неполноценности места.

Когда работа видна на большом расстоянии, или в темных местах, или каким-либо другим несовершенным способом, постоянно возникает необходимость обращаться с ней грубо или сурово, чтобы сделать ее эффективной. Статуи на фасадах соборов в лучшие дизайнерские времена трактовались по-разному в зависимости от расстояния до них: в черты Мадонны, которая управляет группой фигур над южным трансептом Руана на высоте 150 футов над землей, не вложено изящества; но в таких современных работах, как Миланский собор, скульптура выполнена без какой-либо привязки к расстоянию; и предполагается, что достоинство каждой статуи состоит в том, что посетителю приходится подниматься на триста ступеней, прежде чем он сможет ее увидеть.

С.) Конвенционализм по причине неполноценности должности.

Когда одно украшение должно быть подчинено другому (как лепнина - скульптуре, которую оно окружает, или бахроме драпировки - статуе, которую оно прикрывает), это низшее украшение должно быть деградировано, чтобы обозначить его более низкое назначение; и лучше всего это

сделать, отказавшись, в большей или меньшей степени, от введения естественной формы. Чем меньше в нем природного, тем более деградирует орнамент и тем больше подходит для скромного места; но, как бы далеко ни зашел великий мастер, отказываясь от высших проявлений природы, он всегда заботится о том, чтобы сохранить великолепие естественных линий, то есть бесконечных изгибов, таких, какие я проанализировал в четвертом томе "Современных художников". Его переписчики, воображающие, что они могут следовать за ним без натуры, упускают именно суть всей работы; так что даже простейший элемент традиционного греческого орнамента теряет всю свою ценность при любой его современной имитации, при этом всегда упускаются более тонкие изгибы. Возможно, одна из самых скучных и наименее оправданных ошибок, которые когда-либо были допущены в отношении моего творчества, - это предположение, что я нападал на греческие работы или презирал их. Я нападал на палладианские работы и современную имитацию греческих работ. О самом греческом творчестве я никогда не говорил иначе, как с безграничным почтением: я называю Фидия всегда точно таким же тоном, с каким говорю о Микеланджело, Тициане и Данте. Мое первое заявление об этой вере, сделанное тринадцать лет назад, было, несомненно, достаточно ясным. "При этом свете мы увидим три колоссальных образа, стоящих бок о бок, возвышающихся в своем великом покое духовности над всем мировым горизонтом. Фидий, Микеланджело и Данте — от них мы можем шаг за шагом спускаться к могучим людям всех эпох, надежно и определенно наблюдая за уменьшением блеска в каждом проявлении беспокойства и усилий, пока последний след вдохновения не исчезнет в шатком притворстве или мучительном безумии современности". ("Современные художники", том ii, стр. 253.) Это было, конечно, достаточно прямолинейно сказано, и с того дня по сей день мои усилия были направлены на то, чтобы донести суть греческого искусства не меньше, чем готики: а именно, благородство концепции формы, полученной из постоянного изучения фигуры; и моя жалоба на современного архитектора заключалась не в том, что он следовал грекам, а в том, что он отрицал первые законы жизни в их творчестве, как и во всем остальном искусстве.

Дело в том, что все хорошие второстепенные формы орнамента, когда-либо существовавшие в мире, были изобретены, а другие, столь же красивые, могут быть изобретены только людьми, в основном упражняющимися в рисовании или вырезании человеческой фигуры. Я не буду повторять здесь то, на чем я уже дважды настаивал студентам Лондона и Манчестера, относительно деградации характера и интеллекта, которая следует за занятием искусством без привязки к природным формам, как у азиатов: здесь я лишь злоупотреблю вашим терпением настолько, чтобы отметить неразрывную связь между рисованием фигур и хорошей орнаментальной работой в великих европейских школах и во всем, что с ними связано.

Тогда скажите мне, прежде всего, какое декоративное произведение обычно предлагают нашим ученикам как образец декоративного совершенства? Арабески Рафаэля, не так ли? Ну, я полагаю, Рафаэль немного знал об этих фигурах до того, как нарисовал их. Я не говорю, что мне нравятся эти арабески, но в них есть определенные качества, неподражаемые современными дизайнерами; и эти качества - всего лишь плод тщательного изучения фигуры мастера. Что дается ученику рядом с работой Рафаэля? Орнамент Чинквеченто в целом. Что ж, чинквеченто в целом, с его птицами, херувимами, увитой гирляндами листвой и гроздьями фруктов, было развлечением людей, которые привычно и легко вырезали фигурку или раскрашивали ее. Все по-настоящему прекрасные его образцы украшены фигурками животных в качестве основных частей дизайна.

"Нет, но, - воскликнет какой-нибудь человек древнего или средневекового склада ума, - мы не хотим изучать чинквеченто. Мы хотим более строгих, чистых традиций". Что вы будете заказывать? Египетский орнамент? Да ведь вся масса этого состоит из множества человеческих фигур, занятых всевозможными действиями — и действиями великолепными; их цари натягивают луки в своих колесницах, их связки стрел гремят у них за плечами; убитые падают под ними, как перед чумой; их пленители гнали перед собой изумленные войска; и неужели вы рассчитываете имитировать египетский орнамент, не зная, как нарисовать человеческую фигуру? Нет, но вы возьмете христианский орнамент — чистейшего средневекового христианина тринадцатого века! Да: и вы полагаете, что христианин покажется вам менее человеческим? Наименее естественным и наиболее чисто условным украшением готических школ является их расписное стекло; и неужели вы думаете, что расписное стекло в лучшие времена когда-либо изготавливалось без фигур? Среди прочих наших современных несчастий мы привыкли делать окна из пеленок из листьев и полосок переплетенных красных и желтых лент, похожих на узоры из смородинового желе на рождественских пирогах; но каждая створка старого стекла содержала историю святого. Окна Буржа, Шартра или Руана украшены десятью, пятнадцатью или двадцатью медальонами в каждом, и каждый медальон содержит по меньшей мере две фигуры, часто шесть или семь, представляющие каждое интересное событие в истории святого, о жизни которого идет речь. Нет, но вы говорите, что эти фигуры грубы и причудливы, и им не следует подражать. Да ведь и листва груба и причудлива, и все же вы подражаете ей. Цветной узор на кайме из листьев герани или плюща нарисован ничуть не лучше и не больше похож на герань и плющ, чем рисунки похожи на рисунки; но вы называете лист герани идеализированным — почему бы вам не назвать фигуры так же? Дело в том, что ни то, ни другое не идеализируется, но оба основаны на одних и тех же принципах и одинаковым способом; и если вы хотите научиться обращаться с листьями, единственный способ - это сначала научиться обращаться с рисунком. И вы скоро сможете испытать свои силы в этом отношении. Те старые рабочие не боялись самых знакомых предметов. Витрины Шартра были представлены торговцами города, и в нижней части каждой витрины изображена работа торговцев на предприятии, которая позволила им заплатить за витрину. Кузнецы работают в кузнице, карьеристы обрабатывают шкуры, кожевники заглядывают в свои ямы, торговцы продают товары через прилавки — и все они изготавливают красивые медальоны. Поэтому, когда вы захотите узнать, есть ли у вас какая-то реальная композиционная сила или адаптация орнамента, не довольствуйтесь склеиванием листьев за концы — это может сделать любой; но попробуйте представить себе мясную лавку или овощную лавку, где субботним вечером посетители покупают капусту и говядину. Это подскажет вам, умеете ли вы проектировать или нет.

Я представляю, как ты сейчас совсем теряешь терпение по отношению ко мне. "Мы попросили этого парня рассказать нашим рабочим, как шить шали, а он всего лишь пытается научить их создавать карикатуры". Но наберитесь немного терпения по отношению ко мне и после того, как я закончу, сами немного изучите историю орнаментального искусства, и вы поймете, почему я это делаю. Повторяю, вы обнаружите, что все великое декоративно-прикладное искусство, каким бы оно ни было, основано на стремлении мастера нарисовать фигуру, а в лучших школах - нарисовать все, что он видел вокруг себя в живой природе. Лучшим гончарным искусством считается греческое, и вся сила рисунка, демонстрируемая в нем, вплоть до мельчайшего зигзага, проистекает главным образом из того, что мастера заставляли рисовать нимф и рыцарей; в этих фигурах в шлемах и драпировках он черпает свою силу. О египетском

орнаменте я только что говорил. Там представлено все, что видел рабочий; люди его нации, занятые охотой, борьбой, рыбной ловлей, посещением, занятием любовью, строительством, приготовлением пищи — все, что они делали, нарисовано великолепно или фамиллярно, как это было необходимо. В византийском орнаменте святые или животные, обладающие различной духовной силой, являются главными сюжетами; и от церкви до куска металла, покрытого эмалью, фигура, фигура, фигура, фигура, всегда главная. В нормандских и готических произведениях вы видите, со всеми их тихими святыми, также других очень встревоженных людей, охотящихся, пирующих, дерущихся и так далее; или целые орды животных, гоняющихся друг за другом. На гобелене из Байе королева Матильда передала, как могла, — во многих отношениях достаточно наглядно - всю историю завоевания Англии. Таким образом, по мере того, как вы совершенствуетесь в искусстве, у вас появляется все больше и больше законченных фигур, вплоть до торжественных скульптур Уэллсского собора или херувимских украшений венецианской мадонны деи Мираколи. Поэтому я скажу вам бесстрашно, ибо я знаю, что это правда, вы должны возвысить своего работника до жизни, иначе вы никогда не услышите от него ни одной строчки хорошо воображаемого конвенционализма. В настоящее время у нас нет хорошего декоративного дизайна. Мы пока не можем его получить, и мы должны быть терпеливы, если хотим его получить. Не надейтесь сразу ощутить эффект от ваших школ, но поднимите людей так высоко, как только сможете, а затем позвольте им опускаться так низко, как вам нужно; ни один великий человек никогда не возражает против того, чтобы опускаться. Поощряйте студентов делать точные и постоянные наброски с натуры всего, что попадает им на пути — натюрмортов, цветов, животных; но, прежде всего, фигур; и, насколько вы допускаете какое-либо различие между подготовкой художника и их собственной, пусть оно будет не в том, что они рисуют, а в той степени условности, которая требуется вам в эскизе.

Со своей стороны, я всегда стараюсь сначала пройти тщательную художественную подготовку; но я не уверен (эксперимент еще не проведен), каких результатов можно добиться по-настоящему разумной практикой традиционного рисования, такой, как у египтян, греков или французов XIII века, которая заключается в максимально возможной передаче естественной формы наименьшим количеством линий. Рисунок животных и птиц египтян в их прекрасную эпоху был совершенно великолепен в своих условиях; великолепен в двух отношениях— во-первых, в острейшем восприятии основных форм и особенностей этого существа; и, во-вторых, в величии линий, с помощью которых их формы абстрагируются и подчеркиваются, делая каждого аспида, ибиса и грифа возвышенным воплощением силы аспида, ибиса или грифа. Способ для студентов снова получить часть этого дара (только *некоторые*, поскольку я полагаю, что полнота самого дара связана с жизненными суевериями и вытекающей из них интенсивностью почитания; люди, вероятно, что-то знали о ястребах и ибисах, когда убийство одного из них безвозвратно приговаривалось к смерти) - это ни дня не проводить без того, чтобы не нарисовать какое-нибудь животное с натуры, используя для этого как можно меньше линий и цветов, но решив, что все характерные черты животного должны быть так или иначе показаны. [Примечание: Таблица 75 в томе V. книги Уилкинсона "Древний Египет" даст студенту представление о том, как приступить к работе.] Повторяю, пока нельзя судить о том, каких результатов может достичь благородно практикуемый конвенционализм такого рода; но, как бы то ни было, первый факт — необходимость рисования животных и фигур - абсолютно несомненен, и ни один человек, который уклоняется от этого, никогда не станет великим дизайнером.

Одно большое благо возникает даже на первом этапе рисования фигур, поскольку оно позволяет ученику сразу избавиться от понятия формальной симметрии. Если вы научитесь только хорошо рисовать лист, то в некоторых наших школах вас научат поворачивать его в другую сторону, противоположно самому себе; и два листа, расположенные противоположно, называются "рисунком": и таким образом предполагается, что можно создавать орнаменты, хотя мозгов у вас не больше, чем у зеркала или калейдоскопа. Но если вы однажды научитесь рисовать человеческую фигуру, вы обнаружите, что столкновение двух мужских голов не обязательно является хорошим рисунком; более того, это создает очень плохой рисунок или вообще не создает никакого рисунка; и вы сразу увидите, что для расположения группы из двух или более фигур вы должны, хотя, возможно, это может быть желательно, уравновесить или противопоставить их, в то же время изменить их позы и сделать одну не противоположностью другой, а дополнением другой.

Буквально на днях у меня была несколько забавная дискуссия на эту тему с другом; и одна из его реплик в мой адрес была так четко сформулирована и так полно выражала все, что можно сказать или показать с противоположной стороны, что стоит привести ее вам именно в том виде, в каком она была отправлена мне. Мой друг утверждал, что сущность орнамента заключается в трех вещах: контрасте, серии и симметрии. Я ответил (письмом), что "ни одно из них, ни все они вместе, не создадут орнамента. Здесь, — (делаю неровную кляксу тыльной стороной ручки на бумаге), — у вас есть контраст, но это не орнамент: здесь, 1, 2, 3, 4, 5, 6," — (записываем цифры) — "У вас есть ряды, но это не орнамент: а здесь" (набрасывает сбоку грубый, но симметричный набросок человеческого тела в виде фигурки из палочек) — "у вас есть симметрия, но это не орнамент".

Мой друг ответил:—

"Ваши материалы не были украшением, потому что вы их не применяли. Я посылаю их вам обратно, завернутыми в шикарный спортивный шейный платок: "

Симметричный рисунок подгузника.

Контрастный	Орнамент по углам.
Серии	Бордюрные украшения.

"Каждая фигура превращается в гармонию, вращаясь вокруг своих двух осей, причем все они противопоставлены друг другу контрастирующими рядами".

Мой ответ был — или, скорее, сводился к тому (ибо здесь я должен немного расширить его), — что его слова "потому что вы их не применили" содержали суть всего вопроса; — что применение их или любых других вещей было именно сутью дизайна; неприменение или неправильное применение - отрицание дизайна; что его использование некачественных материалов в данном случае достойно восхищения; и что если бы он мог ясными словами объяснить мне принципы, на которых он их так использовал, он оказал бы мне огромную услугу. все студенты-искусствоведы.

"Итак, скажите мне (я спросил) эти основные моменты:

"1. Как вы определили количество фигурок, которые вы положили бы в шейный платок? Если бы их было больше, это было бы подло и неэффективно — посыпание цифр солью и перцем. Если бы их было меньше, это было бы чудовищно. Как вы определили номер?

"2. Как вы определили ширину границы и относительный размер цифр?

"3. Почему за пределами границы две линии, а одна только внутри? Почему больше нет линий? Почему не три и две, или три и пять? Зачем вообще нужны линии, разделяющие варварские фигуры; и почему, если линии вообще нужны, не двойные или тройные, а одинарные?

"4. Почему вы поставили двойные кляксы по углам? Почему не по углам шашек или в середине бордюра?

"Именно ваше знание того, почему *не* следует делать эти вещи и почему нужно делать именно то, что вы сделали, и составляет вашу способность к замыслу; и, как и все люди, которых я когда-либо знал и которые обладали этой способностью, вы совершенно не осознаете основных законов, по которым вы работаете, и сбиваете с толку других людей, говоря им, что замысел зависит от симметрии и последовательности, тогда как на самом деле он полностью зависит от вашего собственного чувства и суждения".

Таково было содержание моего последнего ответа, на который (как я заранее знал, так и будет) Я не получил ответа; но все же следует отметить, что при всем мастерстве и вкусе (особенно при большом доверии архитектора к гармонии пропорций), которые мой друг смог применить к предоставленным ему материалам, результатом по—прежнему является только спортивный шейный платок, то есть материалы, обращенные, во—первых, к безрассудству в форме простого пятна; затем к вычисляемости в виде серии фигур; и затем к абсурду и невежеству в форме плохо нарисованной карикатуры - такие материалы, как бы они ни были обработаны, могут создать только то, что понравится безрассудным, расчетливым и вульгарным особам, то есть в спортивный шейный платок. Разница между этим украшением и картиной Корреджо в Парме заключается просто и полностью в дополнениях (несколько больших), в правдивости и нежности: в том, что рисунок прекрасен и симметричен — и отражает реальность, а также приятен в расположении духа. И истина, нежность и изобретательное применение или расположение действительно являются корнями орнамента, а не контраста или симметрии.

Далее следует отметить, что *чем благороднее материалы, тем менее устойчива их симметрия*. В данном случае ощущение соответствия и порядка, возникающее в результате повторения фигур, в какой-то степени нейтрализует их безрассудную вульгарность и, следовательно, полностью благоприятствует им. Но рисуйте фигуры лучше, и их повторение станет болезненным. Вы можете без вреда уравновесить простую геометрическую форму и противопоставить одному четырехлистнику или выступу другой, точно такой же. Но поставьте два бельведера Apollo спина к спине, и вы не подумаете, что симметрия улучшает их вид. *Всякий раз, когда материалы украшения благородны, они должны быть разнообразными*; и повторение деталей является признаком либо крайне плохой, безнадёжной и подлой работы, либо намеренного ухудшения деталей, в которых такое повторение допускается, чтобы помешать другим, более благородным.

Итак, таковы некоторые из великих принципов, соблюдение которых вы можете надеяться способствовать успеху современного студента, изучающего дизайн; но помните, что ни один из этих принципов не будет полезен вообще, если вы не поймете, что они в одном глубоком и

суровом смысле бесполезны. [Примечание: в будущем я постараюсь излагать свои внутренние противоречия в коротких предложениях и прямых выражениях, чтобы избавить проницательных людей от необходимости искать их.]

То есть до тех пор, пока вы не почувствуете, что ни вы, ни я, ни кто-либо другой не сможет в самом широком смысле научить кого-либо, как создать хороший дизайн.

Если бы проектированию *можно было* научить, весь мир научился бы этому: поскольку весь мир читает - или вычисляет. Но дизайн - это не то, что пишется по буквам или суммируется. Мои сотрудники постоянно приходят ко мне в мой класс рисования в Лондоне, думая, что я должен научить их тому, что немедленно позволит им зарабатывать себе на хлеб. "Пожалуйста, сэр, покажите нам, как создавать дизайн". "Сделайте из нас дизайнеров". И вы, я не сомневаюсь, отчасти ожидаете, что я расскажу вам сегодня вечером, как сделать дизайнеров из вашей молодежи из Брэдфорда. Увы! Я мог бы с таким же успехом рассказать вам, как приготовить пшеничный колос, как стать хорошим художником любого рода. Я могу провести для вас очень квалифицированный анализ пшеницы — сказать, что в ней есть крахмал, углерод и силекс. Я могу дать вам крахмал, древесный уголь и кремний, но вы так же далеки от своего пшеничного колоса, как и раньше. Все, что можно сделать для любого, кто хочет иметь колосья пшеницы, - это показать ему, где найти пшеничные зерна и как их сеять, и тогда, при наличии терпения, в назначенное Небесами время колосья взойдут - или, возможно, взойдут, — если позволит погода. Итак, в этом вопросе создания художников — сначала вы должны найти своего художника в зерне; затем вы должны посадить его; огородить и прополоть поле вокруг него; и с терпением, если позволят почва и погода, вы сможете сделать из него художника — не иначе. И то, о чем я должен поговорить с вами сегодня вечером, в основном касается почвы и погоды, поскольку это первый и наиболее существенный вопрос в этом вопросе, подходят ли пшенице почва и погода в Брэдфорде или почва и погода в Англии в целом.

И заметьте, прежде всего, что мы должны учитывать не столько нынешние обстоятельства Англии, сколько то, какими мы хотим их сделать. Если вы скажете мне, каким, по вашему окончательному замыслу, должен быть Брэдфорд, возможно, я смогу рассказать вам, что Брэдфорд в конечном итоге может произвести. Но вы должны четко принять решение и четко сказать мне, чего вы действительно хотите. В настоящее время я не знаю, к чему вы стремитесь, и, возможно, по зрелом размышлении вы можете почувствовать некоторое сомнение в том, знаете ли вы себя. При нынешнем положении дел по всей Англии, как только заработает одна мельница, на которую приходится двести рабочих рук, мы пытаемся с ее помощью запустить в работу другую мельницу, на которую приходится четыреста рабочих рук. Все это достаточно просто и всеобъемлюще — но к чему это приведет? Сколько мельниц мы хотим? или мы действительно хотим бесконечных мельниц? Давайте полностью поймем друг друга в этом вопросе, прежде чем двигаться дальше. На прошлой неделе я поехал из Рочдейла в Болтон-Эбби; спокойно, чтобы посмотреть страну, и, безусловно, это того стоило. Я никогда не проезжал более интересных двадцати миль, чем те, что были между Рочдейлом и Бернли. Естественно, долина была одной из самых красивых на холмах Ланкашира; одним из далеких уединенных уголков, полных старинного пастушьяго образа жизни. В настоящее время нет, — я говорю намеренно и, полагаю, совершенно буквально, — нигде, я думаю, нет более тысячи ярдов дороги, по которой можно было бы пройти, не миновав печи или мельницы.

Итак, это то, на что вы хотите приходить повсюду? Потому что, если это так, и вы скажете мне об этом так отчетливо, я думаю, что могу внести несколько предложений сегодня вечером и мог бы внести больше, если бы вы дали мне время, что существенно продвинуло бы вашу цель. Масштабы нашей деятельности в настоящее время более или менее ограничены запасами угля и железняка, но мы еще не научились должным образом использовать нашу глину. На большей части Англии, к югу от промышленных районов, имеются великолепные залежи различных видов полезной глины; и я полагаю, что было бынетрудно указать способы ее применения, которые могли бы позволить нам превратить почти весь юг Англии в кирпичную кладку, подобно тому как мы уже превратили почти весь север в угольную шахту. Я говорю "почти" весь, потому что, как вам, несомненно, известно, на юге есть значительные районы, состоящие из мела, которые до настоящего времени славятся своими котлетами и бараниной. Но, я думаю, тщательно изучив возможные варианты использования мела, мы могли бы обнаружить вполне реальную вероятность превращения всех меловых районов в печи для обжига извести, подобно тому как мы превращаем глиняные районы в кирпичные поля. Тогда не оставалось бы ничего, кроме горных районов, с которыми следовало бы иметь дело; но, поскольку мы еще не выяснили всех способов использования глины и мела, еще меньше мы выяснили способов использования камня; и я думаю, что, осушив бесполезные притоки озер Камберленд, Уэльс и Шотландия и превратив их вместе с их реками в судоходные водохранилища и каналы, не было бы никаких трудностей в превращении всех наших горных районов в гигантский карьер сланца и гранита, из которого весь остальной мир мог бы снабжаться кровельным и строительным камнем.

Значит, это то, чего вы хотите? В данный момент вы приступаете прямо к делу; и я должен только спросить, в каких условиях я могу представить или описать ваш конечный успех? Или не должно быть никаких ограничений? Для ваших полномочий их нет; каждый день в ваше распоряжение предоставляется новое оборудование и вместе с вашим капиталом увеличивается масштаб ваших начинаний. Изменения в состоянии этой страны сейчас происходят так быстро, что было бы совершенно абсурдно пытаться установить для нее законы художественного образования в ее нынешнем виде и обстоятельствах; и поэтому я должен обязательно спросить, какую часть этого места вы всерьез намерены в течение следующих пятидесяти лет превратить в угольную шахту, кирпичный завод или каменоломню? Для ясности вывода я предположу, что ваш успех абсолютен: что от берега до берега весь остров будет застроен дымовыми трубами так же густо, как мачты в ливерпульских доках; и на нем не будет ни лугов, ни деревьев, ни садов; только немного кукурузы, выращенной на крышах домов, которую собирают и молотят паром; что вы не оставляете места даже для дорог, а путешествуете либо по крышам ваших мельниц, по виадукам; либо под их полами, в туннелях; что дым сделал свет ваших мельниц невидимым. солнце вышло из строя, вы всегда работаете при свете вашего собственного газа: ни один акр английской земли не останется без его шахты и двигателя; и, следовательно, не останется ни одного клочка английской земли, на котором можно было бы стоять без определенной и просчитанной вероятности того, что его в любой момент сдует на мелкие кусочки.

При таких обстоятельствах (если таково будущее Англии) никакое проектирование или любое другое развитие прекрасного искусства будет невозможно. Не напрягайте свой разум и не тратьте впустую свои деньги на какие-либо мысли или усилия в этом вопросе. Прекрасное искусство могут создавать только люди, у которых есть красивые вещи и свободное время, чтобы смотреть на них; и если вы не предоставите своим работникам какие-то элементы красоты, которыми они будут окружены, вы обнаружите, что никакие элементы красоты не могут быть изобретены ими самими.

На прошлой неделе во время дневной прогулки по пригороду одного из наших крупных промышленных городов меня поразило значение этого важного факта для наших современных усилий в области украшения. Я думал о разнице в воздействии на сознание дизайнера между сценой, на которую я тогда наткнулся, и сценой, которая предстала бы взору любого дизайнера средневековья, когда он покидал свою мастерскую. Сразу за городом я набрел на старый английский коттедж, или особняк, не знаю, как его назвать, расположенный у подножия холма, на берегу реки, возможно, построенный где-то во времена Чарльза, с окнами со средниками и низким сводчатым крыльцом; вокруг которого, в маленьком треугольном садике, можно представить семью, как они сидели в старые летние времена, журчание реки слабо доносилось сквозь живую изгородь шиповника, а овцы на дальних лугах блестели в лучах вечернего солнца. Там, необитаемый уже много-много лет, он был оставлен в запустении; садовая калитка все еще болталась на задвижке; сад, полностью опустошенный, превратившийся в поле пепла, в котором не укоренился даже сорняк; крыша разорвана в бесформенные прорехи; ставни на окнах висят лохмотьями гнилого дерева; перед воротами ручей, который радовал его, теперь медленно протекал, черный, как эбеновое дерево, и густой от свернувшейся пены; берег над ним утопан в маслянистой, покрытой сажей жиже: далеко за горами тек ручей, который радовал его раньше. перед ним, между ним и старыми холмами, печи города, извергающие вечную язву сернистой тьмы; грозовые тучи низко нависают над бескрайними полями без травы, отгороженными друг от друга не изгородями, а квадратными каменными плитами, подобными надгробиям, склепанными из железа.

Это была ваша сцена для размышлений дизайнера во время его послеобеденной прогулки по Рочдейлу. Теперь представьте себе, какая сцена представилась на послеобеденной прогулке дизайнеру пизанской готической школы Нино Пизано или любому из его людей.

По обе стороны яркой реки он увидел ряд более ярких дворцов, с арками и колоннами, инкрустированных темно-красным порфиром и серпантинном; вдоль набережных перед их воротами ехали отряды рыцарей, благородных лицом и фигурой, ослепительных гербом и щитами; конь и человек составляли единый лабиринт причудливых цветов и мерцающего света — пурпурная, серебряная и алая бахрома струилась по сильным конечностям и лязгающим кольчугам, как морские волны по скалам на закате. По обе стороны от реки простирались сады, дворики и галереи; длинные ряды белых колонн среди виноградных гирлянд; бьющие фонтаны сквозь бутоны граната и апельсина; и все еще по садовым дорожкам, под малиновыми тенями гранатов и сквозь них медленно двигались группы прекраснейших женщин, которых когда-либо видела Италия, — прекраснейших, потому что самых чистых и вдумчивых; обученных всем высоким знаниям, как и всему изящному искусству — танцу, песне, остроумию, высокой учености, еще более высокой отваге, чем прежде. в самой возвышенной любви, способной одинаково ободрять, очаровывать или спасать души людей. Над всем этим пейзажем совершенной человеческой жизни возвышались купол и колокольня, пылающие белым алебастром и золотом; за куполом и колокольней виднелись склоны могучих холмов, покрытых оливковой сединой; далеко на севере, над пурпурным морем величественных вершин Апеннин, ясные, с острыми зубцами горы Каррара возносили в янтарное небо свои непоколебимые мраморные вершины; само великое море, обжигающее простор света, простиралось от их подножий до островов Горгоны; и над всем этим, всегда присутствующее, вблизи или вдали - видимое сквозь листья виноградной лозы или кустарника. изображенный со всем своим шествием облаков в потоке Арно или окруженный своей глубиной синевы вплотную к золотым волосам и пылающим щекам дамы и рыцаря, - это безмятежное и священное небо, которое в те

дни невинной веры было для всех людей поистине бесспорной обителью духов, как земля была для людей; и которое открывалось прямо через свои врата облаков и завесы росы в ужас вечного мира; - небо, в котором каждое проплывающее облако было буквально колесницей ангела, и каждый луч его вечернего и утреннего света струился по небу. от престола Божьего.

Что вы думаете об этом для школы дизайна?

Я не рассматриваю этот контраст как основание безнадежности нашей задачи; я также не ищу какой-либо возможной реконструкции Пизанской республики в Брэдфорде в девятнадцатом веке; но я излагаю его вам для того, чтобы вы могли точно осознавать, с какими трудностями вам придется столкнуться, и могли бы затем обсудить с самими собой, насколько вы можете их преодолеть. Для людей, окруженных унылыми и монотонными обстоятельствами английской производственной жизни, зависящими от этого, дизайн просто невозможен. Это самый отчетливый из всех опытов, которые я испытал, общаясь с современным рабочим. Он в высшей степени умен и изобретателен — тонкий на ощупь и пронизательный на вид; но он, вообще говоря, совершенно лишен способности к конструированию. И если вы хотите дать ему власть, вы должны дать ему материалы и создать для этого необходимые условия. Дизайн - это не плод праздной фантазии: это изученный результат накопленных наблюдений и восхитительной привычки. Без наблюдения и опыта нет замысла - без покоя и удовольствия от занятий, нет замысла - и все лекции, и учения, и призы, и принципы искусства в мире бесполезны, пока вы не окружите своих мужчин радостным влиянием и красивыми вещами. Для них невозможно иметь правильные представления о цвете, пока они не увидят прекрасные краски природы нетронутыми; для них невозможно внести красивый эпизод и действие в свой орнамент, пока они не увидят красивый эпизод и действие в окружающем их мире. Информируйте их умы, совершенствуйте их привычки, и вы сформируете и усовершенствуете их замыслы; но держите их неграмотными, испытывающими дискомфорт и окруженными некрасивыми вещами, и что бы они ни делали, все равно будет фальшивым, вульгарным и бесполезным.

Я повторяю, что я не прошу вас и не желаю, чтобы вы строили для них новую Пизу. Мы не хотим возврата ни к жизни, ни к украшениям тринадцатого века; и условия, которыми вы должны окружать своих работников, - это просто условия счастливой современной английской жизни, потому что дизайн, о котором вы сейчас можете попросить своих работников, таков, что сделает современную английскую жизнь прекрасной. Все это великолепие средневековья, каким бы прекрасным оно ни звучало в описании, каким бы благородным во многих отношениях оно ни было в действительности, имело, тем не менее, в качестве основы и цели не что иное, как гордость жизнью — гордость так называемых высших классов; гордость, которая поддерживала себя насилием и грабежом и привела в конце концов к уничтожению как самих искусств, так и государств, в которых они питались.

Великий урок истории состоит в том, что все изящные искусства, которые до сих пор поддерживались эгоистичной властью знати и никогда не распространялись на комфорт или облегчение народных масс, — искусства, говорю я, практикуемые таким образом и достижения такого развития, только ускорили разрушение государств, которые они украшали; и в тот момент, когда в каком-либо королевстве вы указываете на триумфы его величайших художников, вы указываете также на решительный час упадка королевства. Имена великих художников подобны звонким колокольчикам: при имени Веласкеса вы слышите звон о падении Испании; при имени Тициана - о падении Венеции; при имени Леонардо - о падении

Милана; при имени Рафаэля - о падении Рима. И в этом есть глубокая справедливость; ибо соразмерна благородству силы вина за ее использование в тщетных или мерзких целях; и до сих пор, чем выше искусство, тем более верно оно использовалось, и использовалось исключительно, для украшения гордости [Примечание: религиозной или мирской гордости, — часовни или банкетного зала, - неважно.] или для разжигания чувственности. Перед нами открыт другой путь. Мы можем отказаться от надежды — или, если вам больше нравятся эти слова, — мы можем пренебречь соблазном пышности и изящества Италии в ее юности. Для нас больше не может быть мраморного трона, для нас больше нет золотого свода, но для нас есть более возвышенная и прекрасная привилегия сделать силу и очарование искусства доступными для скромных и бедных; и поскольку великолепие прошлых веков потерпело крах из—за своей ограниченности и гордыни, наше может восторжествовать и сохраниться благодаря своей универсальности и непритязательности.

И таким образом, между картиной слишком трудолюбивой Англии, которую мы представляли себе как будущее, и картиной слишком роскошной Италии, которую мы помним по прошлому, может существовать — и будет существовать, если мы будем выполнять свой долг, — промежуточное состояние, не угнетенное трудом и не растраченное в тщеславии, — состояние мирного и вдумчивого воздержания в целях, поступках и искусстве.

Мы вот-вот вступим в период истории нашего мира, в котором домашняя жизнь, поддерживаемая искусством мира, медленно, но, наконец, полностью вытеснит общественную жизнь и военное искусство. Что касается нашей собственной Англии, то, я полагаю, она не будет испепелена повсюду печами и не будет загромождена дворцами. Я верю, что она сохранит свои зеленые поля, свои коттеджи и дома среднего достатка; но они должны быть, и я надеюсь, будут обогащены полезной, правдивой, содержательной формой искусства. Теперь нам больше не нужны ни пиры богов, ни мученичества святых; нам не нужна чувственность, нет места суевериям или дорогостоящей наглости. Давайте владеть изученной и достоверной исторической живописью — трогательными и вдумчивыми изображениями человеческой природы в драматической живописи; поэтичными и знакомыми изображениями природных объектов и ландшафта; и рациональным, глубоко прочувствованным пониманием событий, которые являются предметами нашей религиозной веры. И пусть эти вещи, которые мы хотим, будут, насколько это возможно, разбросаны по всему миру и станут доступными для всех людей.

То же самое и в производстве: нам требуется работа существенная, а не богатая по изготовлению; и изысканная, а не великолепная по дизайну. Ваши продукты не обязательно должны быть такими, которые привлекли бы внимание герцогини, но они должны быть такими, которые могли бы одновременно удовлетворить потребности и утончить вкус сельского жителя. Преобладающей ошибкой в английской одежде, особенно среди представителей низших слоев общества, является склонность к надуманности и безвкусице, возникающая главным образом из-за неуклюжего подражания вышестоящим. [Примечание: Если бы их начальство дало им простоту и экономию для подражания, это было бы хорошо как для них самих, так и для тех, кем они руководят. Тифозная лихорадка страсти к одежде и всем другим проявлениям, поразившая в наше время высшие классы Европы, является одним из самых опасных политических элементов, с которыми нам приходится иметь дело. Его порочность я показал в другом месте (Полит. Экономика искусства, стр. 62, *и далее.*); но его порочность, по мнению большинства людей, не имеет значения. Жаль, что у меня нет времени показать им, насколько это опасно. Я не могу вдаваться здесь в политические исследования; но это несомненный факт, что

расточительные и напрасные расходы, которым в настоящее время предаются высшие классы, ускоряют продвижение республиканизма больше, чем любой другой элемент современных перемен. Никакие агитаторы, никакие клубы, никакие эпидемические ошибки никогда не были и не будут фатальными для социального порядка ни в одной стране. Ничто, кроме вины высших классов, распутной, накопленной, безрассудной и безжалостной, никогда не избавит их от такой вины, за которую им теперь придется за многое ответить — пусть они осознают это со временем.] Это должен быть один из первых объектов для всех производителей, производящих товары не только красивые и необычные по дизайну, но и приспособленные для повседневного использования и достойные скромной и уединенной жизни. И вы должны всегда помнить, что ваш бизнес как производителей заключается не только в том, чтобы поставлять продукцию на рынок, но и в том, чтобы формировать его. Если в недальновидном и безрассудном стремлении к богатству вы ловите каждый каприз населения, когда он формирует сиюминутный спрос, если в ревнивом соперничестве с соседними государствами или другими производителями вы пытаетесь привлечь внимание необычностью, новинками и безвкусицей, превращаете каждый дизайн в рекламу и крадете каждую идею успешного соседа, чтобы коварно подражать ей или помпезно затмевать, — никакой хороший дизайн никогда не будет вам доступен или воспринят вами. Вы можете случайно захватить рынок; или, благодаря энергии, управлять им; вы можете завоевать доверие публики и вызвать разорение домов-соперников; или вы можете, с равной справедливостью судьбы, быть разоренным ими. Но что бы с вами ни случилось, по крайней мере, можно быть уверенным в том, что вся ваша жизнь будет потрачена на развращение общественного вкуса и поощрение общественной расточительности. Каждое предпочтение, которое вы завоевали благодаря безвкусице, должно было основываться на тщеславии покупателя; каждый спрос, который вы вызвали новизной, воспитал в потребителе привычку к недовольству; и когда вы уйдете на покой, вы можете в качестве утешения на склоне лет поразмыслить о том, что именно в соответствии с масштабами вашей прошлой деятельности ваша жизнь была успешной в замедлении развития искусств, запятнании добродетелей и запутывании нравов вашей страны.

Но, с другой стороны, если вы с самого начала решите, что, поскольку вы можете установить или различить, что лучше, вы будете создавать то, что лучше, на основе разумного рассмотрения вероятных тенденций и возможных вкусов людей, которых вы поставляете, вы можете буквально стать более влиятельным во всех видах блага, чем многие лекторы по искусству или многие авторы трактатов о морали. Учитывая материалы, с которыми имели дело, и грубый уровень знаний в области искусства в то время, я не знаю, чтобы когда-либо оказывалось какое-либо более широкое или эффективное влияние на общественный вкус, чем влияние стаффордширской гончарной мануфактуры Уильяма Веджвуда, и только производителю в любом другом бизнесе решать, будет ли он аналогичным образом делать свои изделия учебными пособиями или просто лекарствами для рынка. Вы все должны быть в определенном смысле авторами: вы действительно должны сначала привлечь внимание публики, как автор должен привлекать внимание публики; но как только вы завоеуете аудиторию или уважение, и поскольку с этого момента во власти писателя публиковать то, что будет воспитывать так, как это забавляет, — так и в вашей власти публиковать то, что будет воспитывать так, как это украшает. И это, безусловно, не причина слабых амбиций. Я постоянно слышу, что мужчины слишком амбициозны: увы! мне кажется, они никогда не бывают достаточно амбициозными. Сколь многие довольствуются тем, что являются просто процветающими торговцами государства, когда они могли бы быть его проводниками,

советниками и правителями, обладающими силами тонкой, но гигантской благотворительности, сдерживающими его безумства и удовлетворяющими его потребности. Пусть такой долг, такое честолюбие однажды будут приняты во всей их полноте, и, возможно, лучшая слава европейского искусства и европейской мануфактуры еще впереди. Картины Рафаэля и Буонароти придавали силу лжи суеверий и величие греховным фантазиям; но искусство Англии, возможно, имеет своей задачей сообщать душе истину и трогать сердце состраданием. Толедская сталь и генуэзский шелк лишь придали силу угнетению и блеск гордыне: пусть это будет для горна и ткацкого станка Англии, поскольку они уже щедро заработали, еще более щедро, чтобы даровать комфорт неимущим, цивилизацию грубым и распространять по мирным домам народов изящество и ценность простых украшений и полезного владения.

ЛЕКЦИЯ IV. — ВЛИЯНИЕ ВОООБРАЖЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

Обращение к членам Архитектурной ассоциации в Лионском Инн-холле в 1857 году.

Если бы нас внезапно спросили и потребовали кратко ответить, какие качества в первую очередь отличают великих художников от слабаков, мы должны были бы ответить, я полагаю, во-первых, их чувствительность и нежность; во-вторых, их воображение; и, в-третьих, их трудолюбие. Некоторые из нас могли бы, возможно, усомниться в справедливости придания такого большого значения этому последнему персонажу, потому что все мы знали умных людей, которые были ленивы, и скучных людей, которые были трудолюбивы. Но хотя вы, возможно, знали умных людей, которые были ленивы, вы никогда не знали великого человека, который был бы таким; и во время такого исследования, какое я смог провести в отношении жизни художников, чьи работы во всех отношениях благородны, ни один факт никогда не предстает передо мной столь важным — ни один закон не остается столь непоколебимым в универсальности своего применения, как тот факт и закон, что все они великие труженики: ничто, касающееся их, не вызывает большего удивления, чем то, чего они достигли за данный отрезок своей жизни; и когда я слышу, как о молодом человеке говорят, что он обещает высокую гениальность. , первый вопрос, который я задаю о нем, всегда...

Он работает?

Но хотя это качество индустрии важно для художника, оно ни в коем случае не делает его художником; многие люди заняты, их дела мало чего стоят. Чувствительность также не делает

художника; поскольку, как я надеюсь, многие могут чувствовать одновременно сильно и благородно, но при этом их совершенно не волнует искусство. Но дары, которые отличают художника — без которых он должен быть слабым при жизни, забытым после смерти, — с которыми он может стать одним из сотрясателей земли и одним из сигнальных огней на небесах, — это дары сочувствия и воображения. Я не буду отнимать у вас время и подвергаться риску вашего несогласия, пытаюсь дать какое-либо близкое определение этому последнему слову. У всех нас есть общее и достаточное представление о воображении и о его работе нашими руками и в наших сердцах: мы понимаем его, я полагаю, как воображение новых вещей в наших мыслях; и мы всегда проявляем невольное уважение к этой силе, где бы мы ни могли ее распознать, признавая, что это большая сила, чем манипулирование, или расчет, или наблюдение, или любая другая человеческая способность. Если мы видим старую женщину, прядущую у камина и ловко расправляющую нитку с прялки, мы уважаем ее за манипуляции — если мы спрашиваем ее, сколько она рассчитывает заработать за год, и она быстро отвечает, мы уважаем ее за ее расчет — если она в то же время следит за тем, чтобы никто из ее внуков не упал в огонь, мы уважаем ее за ее наблюдательность — и все же, несмотря на все это, она может оставаться достаточно заурядной старухой. Но если она все время рассказывает своим внукам сказки из своей головы, мы хвалим ее за воображение и говорим, что она, должно быть, довольно примечательная пожилая женщина. Точно так же, если архитектор хорошо выполняет свою работу-рисует, мы хвалим его за манипуляции — если он строго соблюдает условия контракта, мы хвалим его за честную арифметику — если он тщательно следит за укладкой балок, чтобы никто не провалился сквозь пол, мы хвалим его за наблюдательность. Но он должен каким-то образом рассказать нам сказку из своей головы помимо всего этого, иначе мы не сможем ни хвалить его за воображение, ни говорить о нем так, как мы говорили о старухе, как о каком-то необычном архитекторе. Поэтому мне показалось, что вам было бы интересно сегодня вечером, если бы мы вместе поразмыслили, какие сказки можно рассказывать в архитектуре и с ее помощью - что вы можете сделать в этом вашем суровом искусстве "не только руками", но и "из головы".

Возможно, первая идея, которая может привлечь молодого архитектора в качестве проблемы с головой в наши экспериментальные дни, - это возложенная на него обязанность изобрести "новый стиль", достойный современной цивилизации в целом и Англии в частности; стиль, достойный наших паровозов и телеграфов; такой же экспансивный, как пар, и такой же сверкающий, как электричество.

Но, если есть среди моих слушателей те, на кого произвело впечатление это чувство долга изобретателя, могу ли я сначала спросить их, состоит ли их план в том, чтобы каждый архитектор-изобретатель среди нас изобрел для себя новый стиль и выделил графство для своих концепций или провинцию для своей практики? Или каждый архитектор должен изобрести маленький кусочек нового стиля, и все они, наконец, сложат его вместе, как расчлененную карту? И если да, то когда новый стиль будет изобретен, что делать дальше? Я предоставляю вам это Эльдorado воображения — но можете ли вы иметь больше одного Колумба? Или, если вы поплывете в компании и разделите приз за ваше открытие и честь за него, кто придет после вас, скопившихся Колумбов? к каким счастливым островам стиля отправятся ваши потомки-архитекторы, жаждущие новых земель? Когда наш желаемый стиль будет изобретен, не будет ли лучшим, что мы все можем сделать, просто — следовать ему? — и вы не можете сейчас сделать это в известных стилях? Заметьте, я допускаю, ради вашей аргументации, то, что, возможно, многие из вас знают и чего я не допустил бы в противном

случае, — что может быть изобретен новый стиль. Я гарантирую вам не только это, но и то, что это будет полностью отличаться от всего, что когда-либо практиковалось раньше. Мы предположим, что капители должны быть у основания колонн, а не вверху; и что контрфорсы должны быть на вершинах шпилей, а не у основания; что вы закрываете свои проемы камнями, которые не должны быть ни арочными, ни горизонтальными; и что вы составляете свое убранство из линий, которые не должны быть ни кривыми, ни прямыми. Печь и кузница будут к вашим услугам: вы будете вытаскивать свои стеклянные пластины и выковывать железные прутья, пока не охватите всех нас, — если ваш стиль практичен, — бесконечной перспективой черного скелета и ослепительной площади, — или если ваш стиль должен быть идеальным, — вы обьете свои улицы податливой листвой и покроете их разноцветным хрусталем — вы поместите, если пожелаете, весь Лондон под одним сверкающим разноцветным куполом, который озарит своим сиянием облака вокруг него до самого моря. И все же, я спрашиваю тебя, что будет после этого? Как ты думаешь, эти твои фантазии когда-нибудь уснут там, внизу, в тени твоей железной листвы или в цветном свете твоего зачарованного купола? Это не так. Ваши души, фантазии и амбиции совершенно безграничны; и что бы ни делали другие, вы все равно захотите сделать что-то для себя; если вы не можете довольствоваться Палладио, то и Пакстоном вы не сможете: весь металл и стекло, которые когда-либо плавились, не имеют такого большого веса, чтобы забить крылья устремлению одного человеческого духа.

Если вы спокойно обдумаете это сами и сможете прогнать из своих ушей шум вечных, пустых, праздных, ни с чем не сравнимо идиотских разговоров о необходимости какого-то новшества в архитектуре, вы скоро увидите, что сама суть Стиля, правильно так называемого, заключается в том, что его следует практиковать веками и применять для любых целей; и что до тех пор, пока существует какой-либо данный стиль, все, что остается для индивидуального воображения, должно заключаться в рамках этого стиля, а не в изобретении нового. Следовательно, если здесь есть кто-то, кто надеется прославиться изобретением какого-нибудь странного способа строительства, который должен убедить всю Европу принять его, то в данный момент следует понимать, что я обращаюсь не к ним, а только к тем, кто был бы доволен той степенью известности, которой может наслаждаться художник, работающий в манере своих предков; которой мог бы наслаждаться строитель Солсберийского собора в Англии, хотя он и не изобрел готику; и которой мог бы наслаждаться Тициан в Венеции, хотя он и не изобрел масляную живопись. Обращаясь затем к тем более скромным, но мудрым, или, скорее, только к мудрым ученикам, которые довольствуются использованием какой-либо уже понятой системы построения, давайте вместе подумаем, какой простор для упражнения воображения может быть оставлен нам при таких условиях. И, во-первых, я полагаю, кто-то скажет или подумает, что основная область применения изобретения архитектора должна заключаться в расположении линий, лепнины и массивов в приемлемых пропорциях. Действительно, если вы принимаете некоторые стили архитектуры, вы не можете проявлять изобретательность никаким другим способом. И я признаю, что требуется гениальность и особый дар, чтобы делать это правильно. Ни правилом, ни изучением нельзя приобрести дар изящного пропорционального дизайна; только благодаря интуиции гения можно красиво расположить хотя бы один ярус фасада; и у человека есть законный повод для гордости, насколько наши дары вообще могут быть поводом для гордости, который обнаруживает, что способен в собственном дизайне соперничать даже с простейшим расположением частей в одном проекте Санмикели, Иниго Джонса или Кристофера Рена.

Изобретение, а затем, и гений предоставления, по мере необходимости, чтобы сделать это, позвольте мне спросить вас, что, в конце концов, с этим особым даром и гений, ты уже сделано, когда вы устроили линий здания красиво?

Во-первых, я думаю, вы не станете говорить мне, что достигнутая там красота носит трогательный или патетический характер. Хорошо подобранная группа нот в музыке заставит вас иногда плакать, а иногда смеяться. Вы можете выразить глубину всех чувств с помощью такого расположения звуков: вы можете придать мужество солдату, красноречие влюбленному, утешение скорбящему, больше радости радостному, больше смирения набожному. Можете ли вы сделать то же самое с помощью своей группы строк? Как вы думаете, фасад Уайтхолла, необычайно красивый фасад, когда-нибудь вдохновлял двух конногвардейцев в течение часа, когда они сидели напротив него, на воинский пыл? Думаете ли вы, что влюбленные в нашем Лондоне спускаются к парадному входу Уайтхолла за утешением, когда любовницы недобры; или что любой человек, колеблющийся в исполнении долга или слабый в вере, когда-либо был утвержден в цели или в вероучении трогательной притягательностью этих гармоничных наличников? Вы так не скажете. Тогда, если они никого не могут тронуть, вдохновить или утешить, могут ли ваши архитектурные пропорции кого-то позабавить? Рождество только что закончилось; вы, несомненно, побывали за это время на многих веселых вечеринках. Можете ли вы вспомнить какую-нибудь, архитектурные пропорции которой способствовали зрелищности вечера? Я уверен, что пропорции нот в музыке были важны для вашего развлечения; расположение цветов в волосах и лент на платьях также были предметом вашего частого восхищения, что не было несущественным для вашего счастья. Среди молодых членов вашего общества соотношение смородины в пироге и сахара в конфетах стало предметом острого интереса; и, когда такие пропорции были гармоничными, мотивами благодарности к повару и кондитеру. Но видели ли вы когда-нибудь, чтобы молодых или пожилых забавлял наличник двери? Или их иначе интересовали пропорции комнаты, чем то, что они пропускали больше или меньше дружелюбных лиц? Нет, если бы все развлечения, которые можно найти в самой пропорциональной архитектуре Лондона, можно было сосредоточить в один вечер, и вы бы бесплатно продавали билеты на это грандиозное пропорциональное представление, — как вы думаете, что стояло бы между вами и пантомимой Друри?

Тогда помните, что вам дано быть гениальными людьми — великими и достойными восхищения; и вы посвящаете свою жизнь искусству, но вы признаете, что вы не можете никого утешить, вы не можете ободрить кого-либо, вы не можете никого улучшить и вы не можете никого позабавить. Тогда я перехожу к следующему вопросу: можете ли вы сообщить кому-нибудь? Многие науки нельзя считать в высшей степени трогательными или эмоциональными; более того, возможно, их нельзя назвать особенно забавными; ученые люди иногда могут в этом отношении стоять на одной точке зрения с вами. Насколько мы можем судить по результатам последней войны, наука помогает нашим солдатам примерно так же, как фронт Уайтхолла; и на рождественских вечеринках дети не хотели, чтобы геологи рассказывали им о поведении медведей и драконов во времена королевы Елизаветы. И все же ваш ученый человек учит вас кое-чему; он может быть скучным на вечеринке или беспомощным в битве, он не всегда таков; но, во всяком случае, он может дать вам знание благородных фактов и открыть вам тайны земли и воздуха. Будут ли ваши архитектурные пропорции делать то же самое? Ваш гений дарован, и ваша жизнь дарована, и чему вы нас учитесь?— Ничего, я полагаю, от одного конца этой жизни до другого, кроме того, что дважды два равняется четырем, и что один равен двум, как три - шести.

Таким образом, следует признать, что вы не можете никого утешать, служить или забавлять, ни учить. Наконец, я спрашиваю, можете ли вы быть *полезны* кому-нибудь? "Да, - ответите вы, - конечно, от нас, архитекторов, есть какая-то польза в таком климате, как этот, где всегда идут дожди". Вы, конечно, полезны, но, простите меня, только как строители, а не как сторонники пропорциональности. Мы говорим не о строительстве как о защите, а только о той особой работе, которую должен выполнять ваш гений; не о строительстве солидных и удобных домов, как у мистера Кьюбитта, а о придании им красивых фасадов, как у Иниго Джонса. И, снова, я спрашиваю — Вы полезны кому-нибудь? Ваши пропорции фасада исцелят больных или оденут нагих? Предположим, вы посвятили свою жизнь торговле, вы могли бы по окончании ее поразмыслить о том, скольким, падающим в обморок от нужды, вы привезли зерно, чтобы прокормиться; скольким, пораженным болезнями, вы привезли бальзамы для исцеления; как широко, среди множества далеких народов, вы рассыпали первые семена национальной мощи и направили первые лучи священного света. Если бы вы были, в общем, кем еще в мире, кроме дизайнеров-архитекторов, вы могли бы принести какую-то пользу людям. Довольствуясь ролью мелких торговцев, вы сэкономили бы время человечества; — грубые поденщики, вы пополнили бы их запасы пищи или одежды. Но, будучи гениальными людьми и посветив свою жизнь изысканному изложению этого гения, на каких достижениях, по вашему мнению, должны основываться воспоминания о вашей старости? Чья благодарность окружит вас своим сиянием, или на каком совершенном благе того величайшего рода, за которое люди не проявляют *никакой* благодарности, будет ли ваша жизнь наполнена удовлетворением до конца? Воистину, я боюсь, что призраки пропорциональных линий будут тонкими призраками у вашей постели, лишенными дара речи для вас; и что на все эманации вашего высокого гения вы будете оглядываться с меньшим восторгом, чем могли бы оглянуться на чашку холодной воды, поданную тому, кто испытывал жажду, или на тот единственный момент, когда вы "своим хлебом остановили убегающего".

Не отвечайте и не думайте отвечать, что с вашими великими работами и большой оплатой труда рабочих вы сделали бы это; я знаю, что вы сделали бы и будете делать как Строители; но, повторяю, я говорю не о вашем *здании*, а о ваших *мозгах*; я говорю о вашем изобретении и воображении, о выгоде которого я говорю. Заметьте, что добро, приносимое зданием, делается вашими работодателями, а не вами — вы разделяете его пользу. Благо, которое *вы* лично должны творить, заключается в вашем дизайне; и я сравниваю вас с музыкантами, которые творят добро своим патетическим сочинением, а не так, как они творят добро, нанимая скрипачей в оркестр; ибо на самом деле это делает публика, а не музыканты. Итак, четко придерживаясь этого единственного вопроса: что хорошего мы, архитекторы, можем сделать своим гением; и обнаружив, что при нашей пропорциональной системе мы не можем принести пользы другим, не скажете ли вы мне, наконец, что хорошего мы можем сделать для *самих себя*?

Заметьте, почти каждое другое свободное искусство или профессия приносит какое-то сильное удовольствие, связанное с ними, независимо от какой-либо пользы для других. Как юристы, или врачи, или священнослужители, вы получали бы удовольствие от исследований и чтения исторических книг как части своей работы; как люди науки вы радовались бы постоянно удовлетворяемому любопытству в отношении законов и фактов природы; как художники вы получали бы удовольствие от наблюдения за внешними формами природы; как поденщики или мелкие торговцы, предполагая, что вы выполняете эту работу с таким умом, какой собираетесь посвятить своему проектированию, вы нашли бы постоянные темы для интереса в производстве или сельском хозяйстве, которые вы помогли улучшить; или в проблемах торговли. что

сказалось на вашем бизнесе. Но ваше архитектурное проектирование не ведет вас ни к приятным путешествиям, ни к созерцанию прекрасных вещей, ни к постижению справедливых законов, ни к теплоте сострадания, ни к смирению почитания, ни к прогрессивному состоянию зрения или души. Наш вывод таков — должен быть, — что вы никого не позабавите, не проинформируете и не поможете; вы не позабавите, не улучшите и не проинформируете самих себя; вы погрузитесь в состояние, в котором вы ничего не сможете ни показать, ни почувствовать, ни увидеть, но что один к двум равно трем к шести. И в таком состоянии, как мы должны называть себя? Мужчины? Я думаю, что нет. Правильным названием для нас было бы — числители и знаменатели. Вульгарные дроби.

Должны ли мы, в таком случае, отказаться от этой теории о том, что душа архитектуры заключается в пропорциональных линиях, и посмотреть, можем ли мы найти что-нибудь лучшее для приложения наших фантазий?

Не можем ли мы для начала принять этот великий принцип — что, как наше тело, чтобы быть здоровым, должно *постоянно* упражняться, так и наш разум, чтобы быть здоровым, должен быть *постоянно* культивирован? Вы бы не назвали здоровым человека, у которого были сильные руки, но были парализованы ноги; ни того, кто мог хорошо ходить, но не пользовался своими руками; ни того, кто мог хорошо видеть, если не мог слышать. Вы не стали бы добровольно доводить свои тела до такого частично развитого состояния. Более того, вы не стали бы, если бы могли, сводить к этому свой разум. Теперь ваш разум наделен огромным количеством даров совершенно различного назначения — так сказать, конечностями разума, которые, если вы не тренируете, вы калечите. Один из них - любопытство; это дар, способность получать удовольствие от познания; уничтожая который, вы делаете себя холодными и унылыми. Другой - это сочувствие; способность разделять чувства живых существ, которых вы уничтожаете, вы сами становитесь черствыми и жестокими. Еще одно направление вашего ума - восхищение; способность наслаждаться красотой или изобретательностью, которые, если вы разрушаете, вы делаете себя низменными и непочтительными. Другой - это остроумие, или способность играть со светом на многих сторонах истины; разрушая его, вы делаете себя мрачными и менее полезными и подбадривающими других, чем могли бы быть. Так что при выборе своего способа работы вашей целью должно быть, насколько это возможно, раскрытие всех этих способностей, насколько они в вас есть; не только ни одной, ни другой, но и всех их. И способ выявить их - это просто внимательно относиться к предметам каждого факультета. Чтобы культивировать сочувствие, вы должны находиться среди живых существ и думать о них; а чтобы культивировать восхищение, вы должны находиться среди красивых вещей и смотреть на них.

Все это звучит очень похоже на прописную истину, по крайней мере, я надеюсь, что так оно и есть, потому что тогда вы наверняка не откажетесь действовать в соответствии с этим; и подумать далее, как вам, архитекторам, следует удерживать себя в созерцании живых существ и прекрасных вещей.

Вы все, вероятно, знаете прекрасные фотографии портиков Амьенского собора, опубликованные в течение последних года или двух. Я показываю вам одну из них (просто чтобы вы поняли, о чем я говорю, поскольку, конечно, вы не можете разглядеть детали на таком расстоянии, но вы узнаете предмет). Задумывались ли вы когда-нибудь, сколько сочувствия и юмора проявлено в заполнении этого единственного дверного проема [Примечание: тимпан южной трансептной двери; его обычно можно найти среди всех коллекций архитектурных

фотографий] этими скульптурами из истории Св. Оноре (и, кстати, учитывая, как часто мы, англичане, теперь ездим взад-вперед по улице Сент-Оноре, мы вполне можем знать о святом столько, сколько старый архитектор потрудился нам рассказать). Вы знаете, что во всех легендах о святых, которые когда-либо были епископами, первое, что вам говорят о них, это то, что они не хотели быть епископами. Итак, вот Сент-Оноре, который не хочет быть епископом, угрюмо сидит в углу; он обеими руками сжимает свою книгу и не встает, чтобы взять свой посох; и вот все городские олдермены Амьена приходят, чтобы *ткнуть* в него пальцем; и все монахи в городе ломают голову над тем, что они должны сделать для епископа, если святой Оноре не будет; а вот один из монахов в противоположном углу довольно спокойно относится к этому и думает, что они прекрасно обойдутся и без Сент-Оноре, — вы прекрасно видите это по его лицу. Наконец Сент-Оноре соглашается стать епископом, и вот он восседает на троне, и его книга теперь величественно лежит у него на столе, а не на коленях, и он рассказывает одному из своих деревенских викариев, как найти реликвии в лесу; вот лес, а вот деревенский викарий, а вот могилы, в которых покоятся кости святого Викторьена и Женьена.

После этого Сент-Оноре совершает великую мессу, и происходит чудо появления руки, благословляющей облатку, которая впоследствии была нарисована для герба аббатства. Затем Сент-Оноре умирает; и вот его могила со статуей наверху; и на ней совершаются чудеса — глухому прикасаются к уху, и слепой осязью пробирается к могиле со своей собакой. Затем здесь проходит великая процессия в честь мощей св. Оноре; а под его гробом находятся исцеляющиеся калеки; а сам гроб установлен над перекладной, отделяющей крест от нижних предметов, потому что по традиции фигура на распятии в церкви Святого Фирмена склонила голову в знак принятия, как мощей святого Фирмена. Оноре прошел внизу.

Теперь просто подумайте о том, какое сочувствие к человеческой природе и соблюдению ее показано на этом барельефе; сочувствие к спорящим монахам, к озадаченным олдерменам, к меланхоличному отшельнику, к торжествующему прелату, к парализованной бедности, к церковному великолепию или чудотворной вере. Подумайте, сколько интеллекта потребовалось архитектору и какое бережное отношение к природе, прежде чем он смог придать выразительность этим разнообразным фигурам — создать эти многочисленные драпировки — спроектировать эти богатые и причудливые фрагменты гробниц и алтарей — с совершенной живостью сплести переплетенные ветви леса.

Но вы ответите мне, что все это вовсе не архитектура — это скульптура. Тогда не скажете ли вы мне точно, где существует разделение между одним и другим? Мы начнем с самого начала. Я покажу вам фрагмент того, что вы, несомненно, признаете образцом чистой архитектуры; [Примечание: см. Приложение III, "Классическая архитектура".] он нарисован на обороте другой фотографии, еще одной из этих чудесных тимпан из Собора Парижской Богоматери, которую вы, я полагаю, называете нечистой. Что ж, взгляните на эту фотографию и на это. Не смейтесь; вы не должны смеяться, это очень неприлично с вашей стороны, это классическая архитектура. Я взял это из эссе на эту тему в "Британской энциклопедии".

И все же я полагаю, что никто из вас не считал бы себя особенно гениальными архитекторами, если бы вы не спроектировали ничего большего, чем это; более того, я даже позволю вам улучшить его в любых грандиозных пропорциях, которые вы выберете, и добавить к нему столько окон, сколько вы пожелаете; единственное, на чем я настаиваю в нашем образце чистой архитектуры, это на том, что на нем не должно быть ни лепнины, ни украшений. И я

подозреваю, что вам не совсем нравится ваша архитектура в такой "чистоте", как эта. Вы скажете, что нам нужно немного лепнины — всего несколько. Те, кто хочет лепнину, поднимите руки. Я думаю, мы единодушны. В таком случае, будете ли вы сами разрабатывать профили этих молдингов или скопируете их? Если вы хотите копировать их, и копировать всегда, я, конечно, сразу же предоставляю вас вашим авторитетам, а ваше воображение - их покою. Но если вы хотите спроектировать их сами, как вы это делаете? Вы рисуете профиль по своему вкусу и приказываете своему каменщику вырезать его. Теперь, не могли бы вы рассказать мне, в чем логическая разница между рисованием профиля лепнины и предоставлением *этого* для вырезания, и рисованием складок драпировки статуи и предоставлением *этих* для вырезания. Последнее гораздо сложнее сделать, чем первое; но степень сложности не составляет особой разницы, и вы, конечно, не примете это как определение разницы между архитектурой и скульптурой, что "архитектура - это делать все, что легко, а скульптура - все, что сложно".

Верно также, что резная лепнина ничего не представляет, а резная драпировка представляет что-то; но я думаю, вы не примете в качестве объяснения разницы между архитектурой и скульптурой ни того, ни другого, что "скульптура - это искусство, имеющее смысл, а архитектура - искусство, не имеющее его".

В чем же тогда ваше отличие? В этом, возможно, вы скажете; что любые украшения, которые мы можем создать самостоятельно и точно вырезать по индивидуальному заказу, мы считаем архитектурными. Украшения, которые мы вынуждены оставить на усмотрение рабочего или какого-либо другого дизайнера, мы считаем скульптурными, особенно если они более или менее посторонние и покрыты инкрустацией — не являются неотъемлемой частью здания.

Принимая это определение, я вынужден ответить, что оно, по сути, является не более чем усилением моего первого определения — все, что легко, вы называете архитектурой, все, что сложно, вы называете скульптурой. Ибо вы не можете предположить, что расположение места, в котором должна быть установлена скульптура, является такой сложной или такой важной частью дизайна, как сама скульптура. Например, вы все знаете кафедру Никколо Пизано в баптистерии в Пизе. Он состоит из семи богатых *рельефов*, окруженных лепными панелями и опирающихся на мраморные столбы. Как вы думаете, репутация Никколо Пизано — по крайней мере, та ее часть, которая покоится на этой кафедре (и во многом покоится), — зависит от лепнины на панелях или от рельефов? Лепнина на панелях сделана его рукой; он побрезговал бы доверить ее даже простому мастеру; но, как вы думаете, он нашел в них какие-то трудности или считал, что в них есть хоть какая-то заслуга? После того, как он однажды создал скульптуру, эти ограничивающие линии были для него просто детской забавой; определение диаметра стержней и высоты капителей было делом нескольких минут; его *работа* заключалась в вырезании Распятия и Крещения.

Или, опять же, помните ли вы дарохранительницу Орканьи в церкви Сан-Микеле во Флоренции? Он также состоит из богатых и многочисленных барельефов, заключенных в лепные панели, с мозаичными столбами и листовыми арками, поддерживающими балдахин. Думаете ли вы, что Орканья, так же как и Пизано, если бы его дух мог подняться среди нас в этот момент, сказал бы нам, что он доверил свою славу слоению или вложил гордость своей души в обшивку панелями? Это не так; он сказал бы вам, что его дух пребывал в сутулых фигурах, стоящих вокруг ложа умирающей Девы.

Или, наконец, вы думаете, что человек, оформивший процессию у ворот Амьена, был подчиненным рабочим? что над *ним* стоял архитектор, сдерживающий его в определенных рамках и предписывающий ему носить епископам такую-то митру, а калекам - такие-то костыли? Это не так. *Здесь*, на этом скульптурном щите, покоится рука Мастера; *это* является центром мысли Мастера; из этого и в подчинении этому взмахнула арка и выросла вершина. После того, как он сделал это и смог придать камню человеческое выражение и действие, все остальное — ребро, ниша, фольга, стержень — были просто игрушками в его руках и аксессуарами к его замыслу: и если однажды вы также обретете дар делать это, если однажды вы сможете вырезать один фронтон, такой, как у вас здесь, говорю вам, вы сможете — насколько это зависело от вашего изобретения — разбросать соборы по Англии так же быстро, как облака поднимаются над ее реками после летнего дождя.

Нет, но, возможно, вы ответите еще раз: наши скульпторы в настоящее время не проектируют соборы, да и не могли бы. Нет, они не могли; но это просто потому, что мы сделали архитектуру такой скучной, что они не могут проявлять к ней никакого интереса и, следовательно, не заботятся о том, чтобы дополнить свои более высокие знания скудными и обычными знаниями принципов строительства. Таким образом, вы отделили строительство от скульптуры и лишили силы и то, и другое; ибо скульптор теряет почти столько же, если у него никогда не будет места для развития непрерывной работы, сколько и вы, если сведете свою работу к непрерывности механизма. По сути, вы являетесь и всегда должны быть одной и той же группой людей, допускающих лишь такую разницу в работе, какая существует между работами художника в разное время, который иногда работает над небольшой картиной, а иногда над фресками дворцовой галереи.

Таким образом, мы приходим к такому выводу, к которому *должны* прийти; факт остается фактом: чтобы дать волю своему воображению и другим силам вашей души, вы должны поступать так, как поступали все великие архитекторы древности — вы сами должны быть своими скульпторами. Фидий, Микеланджело, Орканья, Пизано, Джотто — как вы думаете, кто из этих людей не умел пользоваться своим резцом? Вы говорите: "Это трудно, совершенно не по-вашему". Я знаю, что это так; ничто великое не дается легко; и ничто великое, пока вы изучаете строительство без скульптуры, не может быть *на* вашем пути. Я хочу поставить это на ваш путь, а вы должны найти свой путь к этому. Но, с другой стороны, не уклоняйтесь от задачи, как будто от вас всегда требовалось утонченное искусство совершенной скульптуры. Ибо, хотя архитектура и скульптура не являются отдельными искусствами, существует архитектурная *манера* скульптуры; и в большинстве случаев она сравнительно проста в применении. Наша главная ошибка в настоящее время при работе с камнем вообще заключается в том, что мы требуем, чтобы все наши работы были слишком утонченными; это точно такая же ошибка, как если бы мы требовали, чтобы все наши книжные иллюстрации были такой же тонкой работы, как у Рафаэля. Джон Лич рисует не так хорошо, как Леонардо да Винчи; но считаете ли вы, что публика могла бы легко обойтись без него; или что он неправ, раскрывая свой талант наиболее эффективным способом? Посоветовали бы вы ему, если бы он попросил вашего совета, отказаться от деревянных брусков и взяться за холст? Я знаю, что вы этого не сделали бы; с другой стороны, я полагаю, вы также не сказали бы ему, что, поскольку он не умел рисовать так же хорошо, как Леонардо, следовательно, он не должен рисовать ничего, кроме прямых линий линейкой и кругов циркулем, и вообще никаких фигур. Это было бы некоторой потерей для вас, не так ли? Вы все были бы раздосадованы, если бы в *Пунше* на следующей неделе не было ничего, кроме пропорциональных линий. И все же, разве вы не видите, что вы делаете в

точности то же самое с *вашими* способностями к скульптурному дизайну, что и он делал бы со своими способностями к живописному дизайну, если бы он не давал вам ничего, кроме таких линий. Вы чувствуете, что не можете вырезать, как Фидий; поэтому вы вообще не будете вырезать, а только рисовать лепнину; и таким образом, вся та промежуточная сила, которая имеет особую ценность в наши дни, — та популярная сила выражения, которая доступна тысячам — и могла бы адресоваться десяткам тысяч, — совершенно потеряна для нас в камне, хотя в чернилах и бумаге она стала одним из самых желанных предметов роскоши современной цивилизации.

Итак, вот одна часть предмета, на которую я хотел бы обратить ваше особое внимание, а именно, отличительный характер, которому можно разумно позволить принадлежать архитектурной скульптуре, в отличие от совершенной скульптуры, с одной стороны, и от простого геометрического украшения - с другой.

И сначала обратите внимание, с какой снисходительностью мы относимся к расстоянию, с которого видна большая часть работ. Предположим, что мы смогли бы вырезать глаза и губы с самой изысканной точностью, все это было бы бесполезно, как только работа была сделана намного выше глаз; но, с другой стороны, как красота исчезает, если ее далеко убрать, исчезнут и недостатки; а таинственность и путаница, которые являются естественным следствием расстояния, в то время как они часто сводят на нет ваше лучшее мастерство, столь же часто делают ваши худшие ошибки малозначительными; более того, часто глубокий разрез или грубый угол создают в определенных положениях эффект выражения, поразительный и истинный, которого вы никогда не видели. на что надеялись. Не то чтобы простое расстояние придавало работе одушевление, если оно само по себе таковым не является; но если в ней вообще есть жизнь, расстояние сделает эту жизнь более ощутимой и мощной, смягчая недостатки исполнения. Таким образом, вы, как рабочие, поставлены в исключительно выгодное положение, когда вы можете дать волю своим фантазиям и изо всех сил добиваться желаемого выражения, зная, что, если вы упустите его, вас никто не заметит; если вы вообще прикоснетесь к нему, сама природа поможет вам, и с каждой сменой тени и падающим солнечным лучом проявятся новые фазы вашей фантазии.

Но архитектурной скульптуре принадлежит не только привилегия быть несовершенной. У него есть настоящая привилегия воображения, намного превосходящая все, что может быть предоставлено более законченной работе, которую, ради разнообразия, я назову — и я не думаю, что у нас может быть более подходящий термин — "мебельной скульптурой"; то есть скульптурой, которую можно перемещать с места для отделки комнат.

Заметьте, к этой скульптуре зритель обычно приходит в спокойном или прозаическом состоянии духа; он видит, что она ассоциируется скорее с чем-то роскошным, чем с возвышенным, и при обстоятельствах, которые больше направлены на его комфорт, чем на любопытство. Статуя, которая должна быть патетической, видимая среди мелькающих ливрей лакеев вокруг обеденного стола, должна сама по себе нести в себе сильные элементы пафоса; а статуя, которая должна быть ужасной посреди сплетен в гостиной, должна сама по себе нести в себе элементы благоговения. Но зритель приходит к *вашей* работе уже в возбужденном и богатом воображением настроении. На него произвела впечатление стена собора, нависшая над низкими улицами, прежде чем он взглянул на резьбу на его крыльце, а его любовь к тайне была затронута тишиной и тенями монастыря, прежде чем он смог приступить к расшифровке

выступов на его сводах. Так что, когда однажды он начнет наблюдать за вашими действиями, он не потребует от вас ничего лучшего, ничего более доброго, чем того, чтобы вы наполовину соответствовали его богатому воображению; чтобы вы еще больше прониклись чувством ужаса или удовлетворили ожидание чего-то странного, вызванное таинственностью или величием окружающей сцены. И, таким образом, то, что вы оставляете формы более или менее неопределенными или воплощаете свои фантазии, какими бы экстравагантными они ни были, в гротескности теней или форм, будет по большей части соответствовать характеру наблюдателя; и поэтому он, вероятно, гораздо охотнее воспользуется своим воображением, чтобы помочь вам понять смысл, чем своим суждением, чтобы обнаружить ваши ошибки.

Снова. Помните, что когда воображение и чувства сильно возбуждены, они не только переносят странные вещи, но и *вглядываются* в мельчайшие детали с восторгом, совершенно неведомым в часы спокойствия. Вы, несомненно, должны помнить моменты своей жизни, когда при каком-то сильном чувственном возбуждении все детали видимых объектов представлялись вам со странной интенсивностью и настойчивостью, хотели вы того или нет; навязываясь уму и бросаясь в глаза с силой очарования, от которого вы не могли отказаться. Теперь, в определенной степени, чувства приходят в такое состояние всякий раз, когда воображение сильно возбуждено. Тривиальные вещи в другое время приобретают достоинство или значимость, которые мы не можем объяснить; но которые становятся еще более привлекательными только потому, что необъяснимы; и сила внимания, усиленная лихорадочным возбуждением, фиксирует мельчайшие обстоятельства, детали и отдаленнейшие следы намерения. Так что то, что в другое время показалось бы более или менее низменным или посторонним в скульптурном произведении и что, несомненно, было бы оскорбительным для совершенного вкуса в моменты его вялости или критического осмысления, будет благодарным и даже возвышенным, когда оно встретится с этой испуганной любознательностью, этой зачарованной настороженностью разбуженного воображения. И все это для вашего преимущества; ибо в начале вашей скульптуры вам, несомненно, будет легче имитировать мельчайшие детали костюма или характера, чем совершенствовать анатомию простых форм или течение благородных масс; и будет обнадеживающим помнить, что изящество, которое вы не можете усовершенствовать, и простота, которой вы не можете достичь, были бы в значительной степени напрасны, даже если бы вы могли достичь их, вызывая к поспешному любопытству страстной фантазии; но что сочувствие, в котором было бы отказано вашей науке, будет предоставлено вашей невинности; и что разум обычного наблюдателя, хотя и не может быть удовлетворен, совершенно не заботясь о правильности анатомии или уместности жестов, они будут с любовью и удовольствием следовать за вами, пока вы будете вырезать узлы волос и узоры одежды.

Еще дальше. Мы должны помнить, что не только связанные с этим элементы более крупной архитектуры имеют тенденцию возбуждать силу фантазии, но и архитектурные законы, которым вы обязаны подчинить свое украшение, стимулируют его *изобретательность*. Каждый горшочек, который вы должны украсить скульптурой, каждый слой, который вы должны заполнить, предстает перед воображением зрителя не только как красивая вещь, но и как *проблематичная* вещь. Он сразу понимает, что в нем содержалась не только красота, которую вы хотели продемонстрировать, но и необходимость, с которой вы были вынуждены встретиться; и проблема, как любым возможным способом занять такое-то пространство органичной формой или как превратить такой-то выступ или грядку в мыслимый образ жизни, сразу становится для него, как и для вас, предметом не только восхищения, но и развлечения.

Обычные условия совершенства формы, жеста или черт лица охотно устраняются, когда уродливому карлику и нескладному гоблину остается только сгруппироваться в углы или пригнуться, чтобы нести гирлянды; и недостаток мастерства, который при других видах работы потребовался бы для отделки деталей, здесь сразу же будет прощен, если вы только изобретательно распорядитесь тем, что грубо выполнили, и искупите грубость ваших рук быстротой вашего ума.

Однако до сих пор мы рассматривали только обстоятельства в архитектуре, благоприятные для развития *силы* воображения. Еще более важным моментом для нас, как мне кажется, является место, которое он отводит всем *объектам* воображения.

Ибо, я полагаю, вы не захотите, чтобы я тратил время на доказательство того, что воображение должно быть сильным пропорционально количеству материала, с которым ему приходится иметь дело; и что точно так же, как мы увеличиваем диапазон того, что мы видим, мы увеличиваем богатство того, что мы можем вообразить. Принимая это во внимание, подумайте, какая область открывается для вашего воображения только в том предмете, который допускает архитектура. Почти любое другое искусство строго ограничено в своих сюжетах — пейзажист, например, получает мало помощи от аспектов прекрасного человечества; исторический живописец, возможно, меньше, чем следовало бы, от случайностей дикой природы; и чистый скульптор, еще меньше, от незначительных деталей обычной жизни. Но есть ли что-нибудь в пределах видимости или представления, что может быть бесполезно для вас, или к чему ваш интерес не может быть возбужден с пользой для вашего искусства? От видений ангелов до наименее важного жеста играющего ребенка, все, что может быть воспринято вами как Божественное или увиденное Человеком, может быть вами осмелено или принято вами на вооружение: во всем царстве животной жизни нет существа настолько огромного или настолько крошечного, что вы не могли бы справиться с ним или использовать его в своих целях; лев и крокодил будут сидеть вокруг ваших стрел; мотылек и пчела будут садиться на ваши цветы; для вас олененок будет прыгать; для вас улитка будет медлительной; для вас голубка погладит свою грудь; а ястреб расправит крылья. Ее крылья обращены на юг. Весь обширный растительный мир расцветает и склоняется для вас; листья трепещут, чтобы вы могли приказывать им оставаться неподвижными под мраморным снегом; терновник и чертополох, которые земля изгоняет как зло, являются для вас самыми добрыми слугами; ни один умирающий лепесток, ни один поникший усик не настолько слаб, чтобы не оказать вам больше помощи; ни один цветущий цветок, облаченный в гордость так царственно, но он сбросит свой пурпур, чтобы получить из ваших рук бледное бессмертие. Есть ли в обычной жизни что-нибудь слишком подлое, - в общем, слишком тривиальное, — чтобы быть облагороженным вашим прикосновением? Как нет ничего в жизни, так и в безжизненности нет ничего, что не послужило бы вам уроком или подарком; и когда вы устанете любоваться силой пера и нежностью листьев, вы можете спуститься к своему бурному берегу реки или зайти на самые оживленные рынки на ваших улицах, и там не найдется ни кусочка порванного троса, который не скрутится в идеальную лепнину; нет ни кусочка выброшенной циновки или разбитой корзины, из которых не получится чеканка или капитель. Да: и если вы соберете сам песок и разобьете камень, по которому ступаете, среди его осколков всех, кроме невидимых раковин, вы найдете формы, которые займут свое место, и которые гордо будут смотреться среди звездных узоров ваших сводов; и вы, кто можете увенчать гору ее крепостью, а город - ее башнями, таким образом, способны также придать красоту пеплу и достоинство праху.

Теперь, когда ваше искусство представляет вам весь этот материал, вам уже есть чему радоваться. Но вам есть чему радоваться, потому что все это представлено вам не для препарирования или анализа, а для сочувствия и, следовательно, для выявления того, что можно точно назвать моральной частью воображения. Мы видели, что, если бы мы придерживались только линий, у нас были бы основания завидовать натуралисту, потому что он был знаком с фактами; но теперь вам будет нечему завидовать, если вы познакомитесь с чувствами, которые возникают из-за его фактов. Например, натуралист, наткнувшийся на мраморную глыбу, должен немедленно начать размышлять, насколько ее пурпурность обусловлена железом или белизна - магнием; он разбивает свой кусок мрамора, и к концу рабочего дня у него не остается ничего, кроме небольшого количества песка в тигле и некоторых данных, добавленных к теории элементов. *Новы* подходите к своему мрамору, чтобы посочувствовать ему и порадоваться его красоте. Вы действительно немного подрезаете его, но только для того, чтобы более точно обозначить прожилки; и в конце вашего рабочего дня вы оставляете свой мраморный стержень с радостью и самодовольством от его совершенства, как мрамора. Когда вам приходится наблюдать за животным, а не за камнем, вы точно так же отличаетесь от натуралиста. Возможно, он может, если он дружелюбный натуралист, получать удовольствие от присутствия вокруг себя живых существ; тем не менее, основная часть его работы заключается или заключалась в подсчете перьев, разделении волокон и анализе структур. *Новаша* работа всегда связана с живым существом; то, чего вы должны достичь в нем, - это его жизнь и способы ведения дел. Для вас не имеет значения, сколько клеток в его костях или сколько нитей в его перьях; все, что вам нужно, - это его моральный облик и манера вести себя; это как раз то, что ваше воображение, если оно здоровое, схватит в первую очередь, как раз то, что ваше долото, если оно энергичное, в первую очередь высечет. Вы должны вселить дух грозы в своих орлов, благородство - в своих львов, а пугливость - в своих оленей; и для того, чтобы добиться этого, вы должны быть в постоянной симпатии к каждому из них; и быть рукой об руку со всеми львами и рукой об руку с когтями со всеми ястребами. И не воображайте, что вы унижите себя сочувствием к низшим созданиям; вы не сможете правильно сочувствовать высшим, если не будете сочувствовать им; но вы должны сочувствовать и высшим — королевам, и королям, и мученикам, и ангелам. Да, и прежде всего, и больше всего, с простой человечностью во всех ее потребностях и способах, ибо нет ни одного торопливого лица, которое проходило бы мимо вас на улице, которое не было бы впечатляющим, если вы только сможете это понять. Вся история открыта для вас, все возвышенные мысли и мечты, которые могут подсказать прошлые судьбы людей, вся волшебная страна открыта для вас — ни одно видение, которое когда-либо посещало лес или мерцало над склонами холмов, но призывает вас понять, как это вошло в сердца людей и все еще может тронуть их; и весь Рай открыт для вас — да, и работа Рая; ибо, представляя все это в вечной и привлекательной истине перед глазами ваших собратьев, вы должны присоединиться к работе ангелов, а также представить их компанию.

И обратите внимание в этом последнем отношении, какое особое значение и ответственность придается вашей работе, если учесть ее постоянство и множество людей, которым она адресована. Мудрые люди часто подводят нас к мысли о том, какая ответственность иногда может быть возложена на слова, которые, тем не менее, есть шанс, что их услышат немногие и забудут, как только услышат. Но ни одно *изваших* слов не будет услышано немногими, и ни одно не будет забыто в течение пятисот или шестисот лет, если вы будете хорошо строить. Вы будете разговаривать со всеми, кто проходит мимо; и все эти маленькие симпатии, эти причуды

фантазии, эти шутки в камне, эти решения проблем в carpe будут занимать разум за разумом совершенно бесчисленного множества людей еще долго после того, как вы уйдете. Вам не нужно, подобно авторам, умолять о том, чтобы вас выслушали, или бояться забвения. Стройте достаточно масштабно и вырезайте достаточно смело, и весь мир услышит вас; они не могут не смотреть.

Я не хочу внушать вам благоговейный трепет этой мыслью; я не имею в виду, что из—за того, что у вас будет так много свидетелей и наблюдательниц, вы никогда не должны шутить или делать что—либо весело или легкомысленно; напротив, я с самого начала ратовал за это ваше искусство, особенно потому, что в нем есть место для всего вашего характера — если в вас есть шутка, пусть шутка будет шуткой; если вы обладаете математической изобретательностью, пусть ваша проблема будет поставлена и ваше решение разработано так изысканно, как вы пожелаете; прежде всего, следите за тем, чтобы ваша работа была это делается легко и радостно, иначе это никогда не сделает счастливым никого другого; но пока вы таким образом даете волю всем своим порывам, следите за тем, чтобы этими порывами руководил и сосредоточивался один благородный импульс; и пусть это будет Любовь - тройная любовь - к искусству, которым вы занимаетесь, к творчеству, в котором вы участвуете, и к созданиям, которым вы служите.

Я. Я говорю, во-первых, о Любви к искусству, которым вы занимаетесь. Будьте уверены, что если когда-нибудь какой-либо другой мотив станет ведущим в вашем сознании, основным для приложения усилий, кроме вашей любви к искусству, в этот момент с вашим искусством будет покончено. Я не говорю, что вы должны желать денег, или желать славы, или желать положения; вы не можете не желать всех трех; более того, вы можете — если вы хотите, чтобы я использовал слово "Любовь" в оскверненном смысле — любить все три; то есть страстно желать их, но вы не должны желать или любить их в первую очередь. Люди с сильными страстями и воображением всегда должны сильно заботиться обо всем, что их вообще волнует; но весь вопрос в том, первое это или второе. Вас ведет ваше искусство или ваша выгода? Вам может чрезвычайно нравиться зарабатывать деньги; но если встанет справедливый вопрос, хотите ли вы заработать на этом бизнесе на пятьсот фунтов меньше или испортить свое здание, а вы решите испортить свое здание, вам конец. Так что вы можете жаждать славы так же, как сверчок сливок; но, если дело дойдет до справедливого вопроса, угождать ли вам толпе или делать то, что, по вашему мнению, должно быть сделано; и вы не можете сделать и то, и другое, и выбрать угождение толпе, с вами все кончено — для вас нет надежды; ничто из того, что вы можете сделать, никогда не будет стоить взгляда человека, проходящего мимо. Проверка абсолютна, неизбежна — Ваше искусство для вас на первом месте? Тогда вы художники; вы можете быть, после того как заработаете свои деньги, скрягами и ростовщиками; вы можете быть, после того как добьетесь своей славы, ревнивыми, гордыми, жалкими и подлыми; но все же, *пока вы не испортите свою работу*, вы художники. С другой стороны, ваши деньги для вас на первом месте, а ваша слава — на первом? Тогда вы можете быть очень щедры со своими деньгами, и очень великолепны со своими деньгами, и очень изящны в том, как вы носите свою репутацию, и очень вежливы с теми, кто ниже вас, и очень приемлемы для тех, кто выше вас; но вы *не художники*. Вы механики и тяжелая работа.

II. Вы должны любить творение, в центре которого работаете. Ибо глубина и справедливость нашего восприятия его характера будут полностью пропорциональны интенсивности чувств, которые вы вызываете к выбранному вами предмету. И эту глубину чувства нельзя обрести в тот момент, когда вы хотите применить ее к тому или иному. Это результат общей привычки стремиться чувствовать себя правильно; и среди тысяч различных средств достижения этого, возможно, одно из них я должен особо назвать вам, - это удержание себя подальше от мелких и низменных забот. Что бы вы ни делали, не беспокойтесь и не забивайте себе голову мелкими огорчениями и мелкими желаниями. Я только что сказал, что вы можете быть великими художниками, и все же быть скупыми, ревнивыми и обеспокоенными многими вещами. Может быть, вы и правы; но я также сказал, что скупость или беспокойство не должны быть в ваших сердцах весь день. Возможно, у вас войдет в привычку экономить деньги; или, возможно, во время великого испытания вы поддадитесь искушению несправедливо отозваться о сопернике, — и даже это сократит ваши силы и затуманит зрение; —но чего вам следует бояться гораздо больше, чем любой такой бессознательной привычки или — любого такого кратковременного падения — *это постоянства мелких эмоций*; —беспокойства о том, понравится ли ваша работа мистеру Такому-то; сделает ли такой-то работник все, чего вы от него хотите, и т. Д. и так далее; — не неправильные чувства или тревоги сами по себе, а дерзкие и совершенно несовместимые с полной реализацией вашего воображения.

Поэтому ведите себя тихо, умиротворенно, с открытыми глазами. Совершенно неважно, что мистер Такой-то думает о вашей работе; но очень важно, что эта птичка делает там, наверху, в своем гнезде, или как этот бродячий ребенок на углу улицы справляется со своей игрой в кувyrки. И помните, вы не можете отказаться от своих собственных интересов ради интересов птиц и детей, если только вы задолго до этого не привыкнете любить птиц и детей и наблюдать за ними; так что в конце концов все сводится к тому, чтобы забыть самих себя и жить вне себя в спокойствии большого мира или, если хотите, в его волнении; но всегда в спокойствии, которое вы сами приносите. Не думайте, что впустую тратите время, подчиняясь какому-либо влиянию, которое может вызвать в вас какие-либо благородные чувства. Вставайте рано, всегда любуйтесь восходом солнца и тем, как с рассветом расходятся облака; вы накинете свои одеяния-статуи совсем не так, как обычно, когда воспоминание о движении облаков будет с вами и об алом одеянии утра. Живите всегда весной в сельской местности; вы не знаете, что такое форма листьев, если не видели, как распускаются почки, как молодые листья тускло дышат на солнце и удивляются первому дождю. Но прежде всего приучите себя искать и любить все благородство жестов и черт в человеческом облике; и помните, что высшее благородство обычно присуще пожилым, бедным и немощным; в конце концов, вы обнаружите, что ни сильная рука солдата, ни смех юной красавицы не являются для вас лучшим предметом изучения. Смотрите на них, и смотрите с благоговением; но будьте уверены, что выносливость благороднее силы, а терпение - красоты; и что не на высоких церковных скамьях, где пестрые платья, а на свободных церковных местах, где вдовы хламиды, вы можете увидеть лица, которые лучше всего подойдут между крыльями ангелов, на церковном крыльце.

III. И поэтому, наконец, и это главное, вы должны любить создания, которым вы служите, своих братьев; ибо, если вы не любите их, вас не только мало будут интересовать проходящие события жизни, но и все ваше созерцание человечества, вы будете склонны поражаться только внешней форме, а не выражению. Только доброта и нежность когда-либо позволят вам увидеть, какая красота есть в темных глазах, запавших от слез, и в бледности этих неподвижных лиц, которые окружили земные невзгоды, пока они не засияют в своем терпении, как угасающие

сторожевые огни в сумерках. Но не только это делает необходимым для вас, если вы хотите быть великим, быть еще и добрым; есть самая важная и совершенно существенная причина в самой природе вашего собственного искусства. Как только вы захотите строить масштабно и с добавлением благородной скульптуры, вы обнаружите, что ваша работа должна быть ассоциативной. Вы не можете сами вырезать целый собор — вы можете вырезать лишь несколько его простых частей. Либо ваша собственная работа должна быть опозорена в массе сопутствующей неполноценности, либо вы должны поднять своих коллег-дизайнеров до уровня, соответствующего власти. Если у вас есть талант, вы сами возьмете на себя инициативу в проектировании здания; вы будете вырезать крыльцо и руководить его расположением. Но во всем последующем совершенствовании его деталей вы должны полагаться на волю и изобретательность других; и от вас зависит либо подавить те способности, которыми обладают ваши работники, в хитроумное подчинение вашим собственным; либо радоваться открытию даже тех сил, которые могут соперничать с вами, и приводить разум за разумом к общению с вашей фантазией и ассоциации с вашей славой.

Мне нет нужды говорить вам, что если вы поступите первым образом - если вы попытаетесь преуменьшить или замаскировать таланты ваших подчиненных, — вы пропали; ибо ничто не могло бы означать более мрачно и решительно, чем это, что ваше искусство и ваша работа не были вами любимы; что вы стремились к собственному процветанию и думали только о своем собственном мастерстве. Я не говорю, что вы вообще не должны ревновать; в природе человека редко бывает совсем без ревности; и вас можно простить за то, что однажды вы печально возвращаетесь домой, когда обнаруживаете, что какой-то неопытный и неутвержденный юноша вкладывает в свою работу жизненный импульс, которого вы, возможно, не сможете достичь после многих лет тренировок; но ваша ревность не должна побеждать — ваша любовь к своему зданию должна победить, чему помогает ваша доброта сердца. Видите — я не устанавливаю перед вами никаких высоких или трудных стандартов. Я не говорю, что вы должны отказаться от своего превосходства *в простой* бескорыстной щедрости. Но я действительно говорю, что вы должны отказаться от своего превосходства в вашей любви к своему зданию, которому помогает ваша доброта; и что тот, кого вы сочтете более способным сделать то, что украсит его, чем вы, - этому человеку вы должны уступить место; и утешать себя за унижение, во—первых, вашей радостью видеть, как здание становится красивее под его резцом, и, во-вторых, вашим чувством того, что вы поступили доброжелательно и справедливо. Но если вы достаточно морально сильны, чтобы сделать доброту и справедливость первым мотивом, это будет лучше; — лучше всего, если вы будете рассматривать это вообще не как доброту, а как голую и суровую справедливость; ибо, поистине, та помощь, которую мы можем оказать друг другу в этом мире, является *долгом* друг перед другом; и человек, который видит превосходство или способности в подчиненном, но не признается в этом и не содействует этому, является не просто обладателем доброты, но и причинителем вреда. Но каким бы ни был мотив, смотрите только, чтобы вы делали свое дело; и радуйтесь сознанию того, что, поскольку ваше искусство охватывает более широкую область, чем все остальные, — и обращается к большему количеству людей, чем все остальные, — и имеет большую уверенность в аудитории, чем все остальные, - поэтому оно более глубокое и святое в Обществе, чем все остальные. Художник, когда его ученик совершенен, должен видеть, как тот покидает его, чтобы он мог заявить о своем отличном, возможно, противоборствующем, мастерстве. Человек науки борется с человеком науки за приоритет открытия и в приступе ревнивой поспешности продолжает свое одиночное исследование. Вы одни призваны добротой, необходимостью, справедливостью к братству

труда; и таким образом, в тех туманных и массивных горах, которые возвышаются над домашними крышами наших древних городов, был — и может быть снова быть — смысл более глубокий и истинный, чем любой, который фантазия так часто придавала им. Люди говорят, что их вершины указывают на небеса. То же самое делает каждое дерево, на котором распускаются почки, и каждая птица, которая взлетает, когда поет. Люди говорят, что их проходы хороши для богослужений. Да ведь так же обстоит дело и с каждой горной долиной, и с бурным морским берегом. Но в этом их особая и неоспоримая слава — в том, что их могучие стены никогда не возводились и никогда не будут возводиться, кроме как людьми, которые любят и помогают друг другу в их слабости; — что вся их переплетающаяся сила каменных сводов основана на более прочных сводах мужского товарищества, и вся их изменчивая грация опущенных или приподнятых вершин обязана своим ритмом и завершенностью более сладостным симметриям человеческой души.

ЛЕКЦИЯ V. РАБОТА ЖЕЛЕЗА В ПРИРОДЕ, ИСКУССТВЕ И ПОЛИТИКЕ.

Лекция, прочитанная в Танбридж-Уэллсе в феврале 1858 г.

Когда я впервые услышал, что вы хотите, чтобы я обратился к вам сегодня вечером, у меня возникли некоторые сомнения, смогу ли я найти какую-либо тему, которая представляла бы для вас достаточный интерес, чтобы оправдать то, что я вывел вас из ваших уютных домов зимней ночью. Когда я отваживаюсь говорить о моем собственном особом деле в искусстве, это почти всегда происходит перед студентами-искусствоведами, среди которых я иногда могу позволить себе быть скучным, если чувствую, что это полезно: но простой разговор об искусстве, особенно без примеров для ссылки (а я не смог подготовить сколько-нибудь тщательных иллюстраций к этой лекции), редко вызывает большой интерес у широкой аудитории. Когда я размышлял, о чем вам лучше всего поговорить со мной, мне, естественно, пришла в голову тема, связанная с происхождением и нынешним процветанием города, в котором вы живете; и, как мне показалось, в его разветвлениях она может представлять интерес для самых разных слоев общества. Когда, давным—давно (я боюсь подумать, как давно), Танбридж—Уэллс был моей Швейцарией, и меня привозили сюда летом, достаточно активного ребенка, радовавшегося надежде взобраться на утесы из песчаника колоссальной высоты над пустошью, в моей жизни иногда, как, я полагаю, и в жизни всех детей, живущих в Уэллсе, наступали мрачные дни - дни осуждения пантелей и бэнда, - при таких бедствиях моим

единственным утешением было наблюдать, как на каждом повороте моей прогулки изливается вода. прыгайте через оранжевый бортик его мраморной чаши. Воспоминание о чистой воде, сверкающей над ее шафрановым пятном, вернулось ко мне как самый сильный образ, связанный с этим местом; и мне пришло в голову, что сегодня вечером вы, возможно, захотите немного подумать о полном значении этого шафранового пятна и о силе, другими способами и другими функциями, стальной стихии, которой столь многие здесь обязаны возвращением силы и жизни; главной, какой она была всегда, и с каждым днем становится все более заметной, среди драгоценных даров земли.

Тема, конечно, слишком обширна, чтобы ее можно было рассматривать только в качестве предположения; и даже мои предложения должны быть немногочисленными и взяты в основном из моей собственной сферы деятельности; тем не менее, я думаю, у меня будет время обозначить некоторые направления мысли, которым вы впоследствии сможете следовать сами, если они вас заинтересуют; и поэтому я не буду уклоняться от полного охвата темы, которую я вам озвучил, — функций Железа в природе, искусстве и политике.

Без дальнейших предисловий я перейду к первой главе.

I. ЖЕЛЕЗО В ПРИРОДЕ.— Вы все, вероятно, знаете, что охристое пятно, которое, возможно, часто считается причиной порчи чаши вашего источника, — это железо в состоянии ржавчины; и когда вы видите ржавое железо в других местах, вы обычно думаете, что оно портит не только те места, которые оно пачкает, но и то, что оно испорчено само по себе - что ржавое железо и есть испорченное железо.

Для большинства наших целей это обычно так; и поскольку мы не можем пользоваться ржавым ножом или бритвой так же хорошо, как полированным, мы предполагаем, что подверженность ржавчине является большим недостатком железа. Но вовсе нет. Напротив, самое совершенное и полезное его состояние - это охристая окраска; и поэтому оно наделено такой готовностью переходить в это состояние. То, что железо так любит ржаветь, - это не недостаток, а добродетель, ибо в таком состоянии оно выполняет свои самые важные функции во вселенной и самые добрые обязанности по отношению к человечеству. Более того, в определенном смысле, и почти буквальном, мы можем сказать, что ржавое железо Живое; но когда оно чистое или отполированное, оно мертво. Вы все, вероятно, знаете, что в смешанном воздухе, которым мы дышим, та его часть, которая нам по существу необходима, называется кислородом; и что это вещество является для всех животных, в самом точном смысле этого слова, "дыханием жизни". Нервная энергия жизни - это другое дело; но поддерживающий элемент дыхания, без которого кровь, а следовательно, и жизнь, не могут быть питаемы, - это кислород. Теперь железо дышит тем же воздухом, которым оно ржавеет. Оно забирает кислород из атмосферы так же охотно, как и мы, хотя использует его по-другому. Железо сохраняет все, что получает; мы и другие животные снова расстаемся с ним; но металл полностью сохраняет то, что однажды получил от этого воздушного дара; и охристая пыль, которую мы так сильно презираем, на самом деле намного благороднее чистого железа, поскольку это *железо и воздух*. Благороднее и полезнее — ибо, действительно, как я сейчас смогу вам показать, главное назначение этого металла и всех других металлов для нас заключается не в изготовлении ножей, и ножниц, и кочерок, и сковородок, а в создании почвы, которой мы питаемся, и почти всех веществ, необходимых в первую очередь для нашего существования. Ибо все это не что иное, как металлы и кислород — металлы с вложенным в них дыханием. Песок, известь, глина и остальные земли — поташ, сода

и остальные щелочи — все это металлы, претерпевшие это, так сказать, жизненно важное изменение и ставшие пригодными для служения человеку благодаря постоянному единению с чистейшим воздухом, которым он сам дышит. Есть только один металл, который не ржавеет легко; и это влияние на человека до сих пор вызывало скорее Смерть, чем Жизнь; ему не найдут правильного применения, пока из него не сделают мостовую и не растопчут ее ногами.

Разве нет чего-то поразительного в этом факте, рассматриваемом в основном как один из типов или уроков, преподносимых неодушевленным творением? Вот вам ваш твердый, яркий, холодный, безжизненный металл, который годится для мечей и ножниц, но не для еды. Возможно, вы думаете, что ваше железо удивительно полезно в чистом виде, но как бы вам понравился мир, если бы на всех ваших лугах вместо травы не росло ничего, кроме железной проволоки — если бы вся ваша пахотная земля, вместо того чтобы состоять из песка и глины, внезапно превратилась в плоские стальные поверхности — если бы вся земля, вместо ее зеленой и светящейся сферы, богатой лесами и цветами, не являла собой ничего, кроме образа огромной топки ужасного двигателя — шара из черного, безжизненного, обожженного металла? Это было бы так, — вероятно, когда — то это было так; но несомненно, это было бы так, если бы не то, что все вещество, из которого оно сделано, всасывает и вдыхает блеск атмосферы; и когда оно дышит, смягчаясь от своей безжалостной твердости, оно превращается в плодородную и благотворную пыль; собираясь снова в землю, которой мы питаемся, и камни, из которых мы строим; — в скалы, обрамляющие горы, и пески, омывающие моря.

Следовательно, вы не можете поднять самый незначительный камешек у своих ног, не будучи в состоянии прочесть, если хотите, этот любопытный урок в нем. Сначала вы смотрите на это так, как если бы это была только земля. Нет, оно отвечает: "Я не земля — я земля и воздух в одном флаконе; часть того голубого неба, которое ты любишь и к которому стремишься, уже во мне; это вся моя жизнь — без этого я был бы никем и ни на что не способен; я не мог бы ни служить тебе, ни питать тебя — я был бы жестоким и беспомощным существом; но, поскольку во мне есть, в соответствии с моей потребностью и местом в творении, своего рода душа, я стал способным творить добро и помогать в кругах жизненности".

До сих пор одинаковый интерес представляют все земли и все металлы, из которых они сделаны; но более глубокий интерес и большая польза принадлежат той охристой железной земле, которая окрашивает мрамор ваших источников. На нем много пятен, кроме этого мрамора. Он окрашивает великую землю, где бы вы ее ни увидели, повсюду — это красящее вещество, предназначенное для того, чтобы раскрасить земной шар для зрения, а также поставить его на службу человеку. Вы только что увидели свои холмы, покрытые снегом, и, возможно, поначалу вам понравился контраст их ослепительной белизны с темными глыбами соснового леса; но задумывались ли вы когда-нибудь о том, что хотели бы, чтобы они всегда были белыми — не чисто белыми, а грязно-белыми — белизной оттепели, в которой чувствуется весь холод снега, но нет ни капли его яркости? Вот каким был бы цвет земли без ее железа; таким был бы ее цвет не только здесь или там, но и во всех местах и во все времена. Развивайте эту идею до тех пор, пока не разберетесь в ней более детально. Подумайте сначала о ваших прелестных дорожках из гравия в садах, желтых и изящных, похожих на солнечные зайчики между цветочными клумбами; представьте, что все они внезапно приобрели цвет пепла. Такими они были бы без железной охры. Подумайте о ваших извилистых прогулках по пустоши, столь же теплых для глаз, сколь и сухих для ног, и представьте, что все они внезапно засыпаны серой золой. Затем выезжайте за пределы пустоши в сельскую местность и остановитесь у первого

вспаханного поля, которое вы увидите на склонах холмов, освещенных солнцем, с его глубокими коричневыми бороздами и множеством блестящих гребней, отброшенных лемехом плуга в сторону, как глубокие складки мантии из красновато-коричневого бархата — представьте, что все это внезапно превратилось в ужасные борозды на грязном поле. Вот что было бы без железа. Пройдите в воображении дальше по холмам и долам, пока не достигнете изгиба морского берега; спуститесь на его обдуваемый бризом пляж — посмотрите, как белая пена сверкает среди янтаря, и все синее море окутано золотыми поясами; затем представьте, что эти круги дальнего пологого берега внезапно превратились в траурные холмы — все эти золотые пески превратились в серую слизь, феи больше не могут звать друг друга: "Приди к этим желтым пескам", но: "Приди к этим серым пескам". Вот какими они были бы без железа.

Следовательно, железо в некотором роде является солнечным светом ландшафта, поскольку этот свет зависит от почвы; но это источник другого вида солнечного света, столь же важного для нас в том виде, в каком мы живем в настоящее время, — солнечного света не ландшафта, а жилища.

В наши дни стремительного передвижения я, несомненно, могу предположить, что большинство моих слушателей были где-то за пределами Англии - в Шотландии, или Франции, или Швейцарии. Каким бы ни было их впечатление по возвращении в свою страну о ее превосходстве или неполноценности в других отношениях, они не могли не почувствовать в ней одного — комфортного вида ее городов и деревень. Зарубежные города часто очень живописны, очень красивы, но в них никогда не бывает того ощущения теплой самодостаточности и благотворного покоя, с которым наши деревни уютно расположились среди зеленых полей. Если вы возьмете на себя труд разобраться в источниках этого впечатления, вы обнаружите, что гораздо большая часть этого теплого и удовлетворительного внешнего вида зависит от насыщенного алого цвета кирпичей и черепицы. Это не относится к опрятному зданию — у очень опрятного здания скорее неудобный, чем удобный вид, — но это зависит от *теплого* здания; наши деревни одеты в красную черепицу, как наши старухи в красные плащи; и не имеет значения, насколько изношены плащи или насколько прогнутой может быть крыша, пока нет дыр ни в том, ни в другом, и сдержанный, но неугасимый цвет все еще горит в тени капюшона и горит среди зеленого мха фронтона. И как вы думаете, чем красится черепица на крыше вашего коттеджа? Вы ее не красите. Это природа вкладывает всю эту прекрасную киноварь в глину для вас; и вся эта прекрасная киноварь - этот оксид железа. Поэтому подумайте, какими стали бы ваши городские улицы — некоторые из них уже достаточно уродливы, но все еще выглядят уютно, — если бы вместо теплого кирпично-красного цвета дома стали сплошь цвета перца с солью. Представьте себе, что ваши сельские поселки сменили свой домашний алый цвет, который в своем приятном намеке на мирный труд столь же почетен, как алый цвет солдат в тяжелой битве, — представьте, говорю я, что крыши всех этих коттеджей сразу приобрели цвет необожженной глины, цвет уличных стоков в дождливую погоду. Вот какими они были бы без железа.

Однако в наших английских провинциальных городках есть еще один эффект цвета, который, возможно, не все из вас заметили, но в отношении которого вы должны поверить на слово художнику. Они не так часто бывают просто тепло-алыми, как тепло-фиолетовыми; это еще более красивый цвет; и этим цветом они обязаны смешиванию с киноварью глубокого сероватого или пурпурного оттенка нашего прекрасного валлийского сланца на более респектабельных крышах, который становится еще более синим из-за цвета окружающей

атмосферы. Если вы рассмотрите один из этих недавно отколотых валлийских сланцев, вы обнаружите, что его пурпурный цвет чистый и яркий; и хотя он никогда не становится таким ярким после долгого пребывания под воздействием непогоды, он всегда сохраняет достаточно оттенка, чтобы создать богатую гармонию отдаленного пурпурного в контрасте с зеленью наших лесов и полей. Какая бы яркость или мощь ни была в оттенке, это полностью заслуга оксида железа. Без него сланцы были бы либо бледно-каменного цвета, либо холодно-серого, либо черного.

До сих пор мы рассматривали только использование и приятность железа в обычной глинистой почве. Но есть три вида земли, которые в смешанной массе и преобладающем количестве образуют мир. На обычном языке это земли из глины, извести и кремня. Многие другие элементы смешиваются с ними в незначительных количествах; но великий каркас и вещество земли состоят из этих трех, так что, где бы вы ни стояли на твердой почве, в любой стране земного шара, то, что в основном находится у вас под ногами, будет либо глиной, известняком, либо каким-либо другим видом кремнистой земли, смешанным с обоими.

Поскольку это то, с чем нам обычно приходится иметь дело, природа, похоже, поставила перед собой задачу сделать эти три вещества настолько интересными для нас и настолько красивыми, насколько она может. Глина, будучи мягким и изменчивым веществом, как мы видели, не требует особых усилий до тех пор, пока она не запечется; она придает ей цвет только тогда, когда она приобретает постоянную форму. Но известняк и кремень она рисует по-своему, в их исконном виде: и цель ее рисования, по-видимому, во многом та же, что и при рисовании цветов: побудить нас, беспечных и праздных человеческих созданий, немного понаблюдать за ней и понять, чем она занимается — ведь это в целом хорошо для нас, ее детей. Ибо природа всегда выполняет очень странную работу с этим своим известняком и кремнем: закладывает из них пласты на дне моря; строит из моря острова; заполняет щели и жилы в горах любопытными сокровищами; превращает в камень мхи, деревья и раковины; фактически, ведет всевозможные дела, подземные или подводные, которые было бы крайне желательно, чтобы мы, получающие прибыль и живущие за счет этого, замечали, как это происходит. И, очевидно, чтобы подтолкнуть нас к этому, она делает для нас книжки с картинками из известняка и кремня; и искушает нас, какими бы глупыми детьми мы ни были, читать ее книги по красивым цветам в них. Красивые цвета в ее книгах по известняку образуют те разноцветные шарики, которые все человечество с наслаждением полировало и лепило из них с незапамятных времен; а красивые цвета в ее книгах по кремню образуют те агаты, яшму, кизил, гелиотропы, ониксы, пирамидки, хризопразы, из которых люди с незапамятных времен с таким же удовольствием резали, полировали и делали украшения; и все же они такие маленькие и так любят разглядывать картинки вместо того, чтобы читать книгу, что я сомневаюсь, что после того, как они закончатся, люди будут делать из них украшения. За шесть тысяч лет огранки и полировки на каждую данную сотню приходится более двух-трех человек, которые знают или хотят знать, как был изготовлен или раскрашен кусочек агата или мрамора.

Не всегда легко сказать, как это было сделано; но то, чем это было нарисовано, не вызывает сомнений. Все эти прекрасные фиолетовые прожилки и пестрота мрамора Сицилии и Испании, сияющий оранжевый и янтарный цвета мрамора Сиены, глубокий красновато-коричневый оттенок Россо антико и кровавый цвет всех драгоценных яшм, украшающих храмы Италии; и, наконец, все прелестные переходы оттенков в гальке Шотландии и Рейна, которые составляют, хотя и не самую драгоценную, безусловно, самую интересную часть работы наших современных

ювелиров; — все это окрашено природой только одним материалом, с различными пропорциями и нанесением — галькой черного цвета. оксид железа, который окрашивает ваши пружины Танбриджа.

Но это еще не все и не лучшая часть работы iron. Его услуги по производству этих прекрасных камней предоставляются только богатым людям, которые могут позволить себе добывать и полировать их. Но природа рисует для всего мира, бедных и богатых вместе взятых: и хотя, следовательно, она украшает таким образом самые сокровенные скалы своих холмов, чтобы побудить вас исследовать или потакать вашей роскоши, она гораздо тщательнее рисует внешние стороны холмов, которые предназначены для глаз пастуха и пахаря. Я только что говорил о том эффекте, который производит пурпурный сланец на крышах наших деревень: но если сланец прекрасен даже в своих ровных и строгих рядах на крышах домов, то тем более он прекрасен на скалистых гребнях и склонах их родных гор. Вы когда-нибудь задумывались, говоря, как мы это часто делаем, о далеких голубых холмах, о том, что делает их голубыми? В определенной степени это расстояние; но само по себе расстояние этого не сделает. Многие холмы кажутся белыми, какими бы далекими они ни были. Этот прекрасный темно-фиолетовый цвет наших холмов Уэльса и Хайленда объясняется не только расстоянием до них, но и их скалами. Некоторые из их пород действительно слишком темные, чтобы быть красивыми, черные или пепельно-серые; из-за несовершенной и пористой структуры. Но когда вы видите этот темный цвет с красновато-коричневыми и синими вкраплениями среди зеленых папоротников, такой фиолетовый, что поначалу вы с трудом можете сказать, камень это или вереск, тогда вы должны поблагодарить своего старого друга из Танбриджа, оксида железа.

Но это еще не все. Для красоты горных пейзажей необходимо, чтобы Природа раскрашивала не только свои мягкие камни, но и твердые; и она раскрашивает их тем же самым, только более красиво. Возможно, вас удивило, что я так часто употребляю слово "пурпур" применительно к камням; но греки, а еще больше римляне, которые испытывали глубокое уважение к пурпуру, давным-давно употребляли его применительно к камню. Все вы слышали о "порфире" как об одном из самых драгоценных и твердых массивных камней. Цвет, давший ему это благородное название, а также тот, который придает румянец всему розовому граниту Египта — да, и самым розовым вершинам самих Альп - все еще обусловлен тем же веществом — вашим скромным оксидом железа.

И последнее:

Более благородный цвет, чем все эти, — самый благородный цвет, когда—либо виденный на этой земле, - тот, который принадлежит прочности, большей, чем у египетского гранита, и красоте, большей, чем у заката или розы, — все еще таинственным образом связан с присутствием этого темного железа. Я полагаю, что точно не установлено, от чего на самом деле зависит алый цвет крови; но цвет, конечно, связан с ее жизненной силой, а эта жизненная сила с существованием железа как одного из существенных элементов.

Разве не странно обнаружить, что этот суровый и сильный металл так деликатно примешан к нашей человеческой жизни, что мы даже не можем покраснеть без его помощи? Подумайте об этом, мои честные и кроткие слушатели; насколько ужасна альтернатива — иногда у вас фактически нет выбора, кроме как быть бесстыдными или железнолицыми!

В этом небольшом обзоре некоторых функций металла вы заметите, что я строго ограничиваюсь его работой как красящего элемента. Я бы только запутал ваше представление о фактах, если бы попытался описать его использование как существенного элемента либо для укрепления горных пород, либо для воздействия на растительность путем разложения горных пород. Поэтому я даже не взглянул ни на одно из более серьезных применений металла в бережном отношении к природе. Но что я хочу, чтобы вы четко унесли с собой, так это воспоминание о том, что во всех этих областях применения металл был бы ничем без воздуха. Чистый металл не обладает никакой силой и вообще никогда не встречается в природе, за исключением метеоритов, падение которых никто не может объяснить, и которые бесполезны после того, как они упали: в необходимой работе мира железо неизменно соединяется с кислородом и без него не было бы ни пользы, ни красоты.

II. ЖЕЛЕЗО В ИСКУССТВЕ.—Переходя, таким образом, от функций металла в процессах природы к его использованию в руках человека, вы должны помнить, с самого начала, что тот тип совместной деятельности тела и души, который был дан вам безжизненным металлом, имеет благородный прообраз в действии всей человеческой силы. Все искусство, достойное этого названия, — это энергия - не только человеческого тела или человеческой души, но и того и другого в сочетании, одно направляет другое: хорошее мастерство и работа пальцев в сочетании с хорошими эмоциями и работой сердца.

Нет ни хорошего искусства, ни возможного суждения об искусстве, когда эти два понятия не объединены; и все же мы постоянно пытаемся разделить их. наших любителей невозможно убедить иначе, как в том, что они могут создавать какие-то произведения искусства силой своей фантазии или чувствительности, не прибегая к необходимому ручному труду. Это совершенно безнадежно. Без определенного количества, и притом очень большого, устойчивых движений рук — практики настолько тщательной и постоянной, насколько это было бы необходимо для изучения любого другого ручного дела, — никакое рисование невозможно. С другой стороны, рабочий и те, кто его нанимает, постоянно пытаются создавать произведения искусства с помощью хитрости или привычки пальцев, не используя свою фантазию или чувствительность. Это тоже безнадежно. Без соединения сердечной страсти с силой рук никакое искусство невозможно. [Примечание: то есть никакого изобразительного искусства. Смотрите предыдущее определение изобразительного искусства на стр. 38.] Высшее искусство объединяет и то, и другое в их наивысшей степени: действие руки во всей его красе и действие сердца во всей его полноте.

Отсюда следует, что предельная сила искусства может быть выражена только в материале, способном воспринять и сохранить воздействие тончайшего прикосновения человеческой руки. Эта рука - самый совершенный проводник материальной силы, существующий во вселенной; и ее полная утонченность может быть продемонстрирована только тогда, когда материал, с которым она работает, полностью податлив. Аккорды совершенного инструмента воспримут это, но не несовершенного; мягко изгибающийся кончик карандаша для волос и мягкое таяние краски воспримут это, но даже не кончик мела или ручки, не говоря уже о стальном наконечнике, стамеске или мраморе. Рука скульптора, действительно, может быть такой же тонкой, как у художника, но вся ее тонкость не поддается ни передаче, ни выражению: прикосновение Тициана, Корреджо или Тернера [Примечание: см. Приложение IV, "Тонкость руки".] - это гораздо более удивительный образец нервного действия, чем можно показать чем-либо, кроме цвета, или в самых высоких условиях выразительности в музыке. По мере того, как

обрабатываемый материал становится менее деликатным, исполнение неизбежно становится ниже, а вместе с ним и искусство. Это один из основных принципов любой работы. Другой заключается в том, что какой бы материал вы ни выбрали для работы, ваше искусство будет низкопробным, если оно не раскрывает отличительные качества этого материала.

Смысл этого второго закона в том, что если вам не нужны качества вещества, которое вы используете, вам следует использовать какое-нибудь другое вещество: это может быть только притворство и желание продемонстрировать свое мастерство, которые заставляют вас использовать огнеупорное вещество, и поэтому все ваше искусство будет низменным. Стекло, например, в высшей степени прозрачно по своей природе. Если вы не хотите прозрачности, оставьте стекло в покое. Не пытайтесь сделать окно похожим на непрозрачную картину, но для начала возьмите непрозрачный грунт. Опять же, мрамор - в высшей степени твердое и массивное вещество. Если вы не хотите массы и солидности, не работайте с мрамором. Если вы хотите легкости, возьмите дерево; если хотите свободы, возьмите штукатурку; если хотите пластичности, возьмите стекло. Не пытайтесь вырезать из мрамора кожу, или дерева, или сети, или пенопласт. Вырезайте белые конечности и широкую грудь только из мрамора.

Итак, опять же, железо в высшей степени пластичное и живучее вещество — живучее превыше всего, пластичнее большинства других. Поэтому, если вам нужна прочность и сложная форма, возьмите железо. Оно в высшей степени создано для этого. Это материал, данный скульптору в качестве компаньона мрамора, с посланием, настолько простым, насколько это можно выразить словами, из уст матери-земли: "Вот тебе, чтобы резать, а вот тебе, чтобы забивать молотком. Сформируйте это и скрутите то. То, что прочное и простое, вырежьте; то, что тонкое и запутанное, вырежьте. Я даю вам всевозможные формы, от которых вы будете в восторге; — трепещущие листья, а также прекрасные тела; изогнутые ветви, а также открытые брови. Лист и ветку вы можете бить и перетаскивать в их образы; к телу и челу вы должны благоговейно прикасаться в их образах. И если вы сделаете правильный выбор и будете работать правильно, то то, что вы сделаете, впоследствии будет в безопасности. Твои тонкие листья не сломаются под моим цепким железом, хотя они, возможно, немного заржавели от железной осени. Ваши широкие поверхности не останутся незапятнанными в моем чистом кристаллическом мраморе — никакое разложение не коснется их. Но если ты высекаешь из мрамора то, что расколется от прикосновения, или лепишь из металла то, что испортит пятно ржавчины или зелени, это твоя вина, а не моя".

Таковы основные принципы в этом вопросе; которым, как и почти всем другим правильным принципам в искусстве, мы, современные люди, с удовольствием противоречим настолько прямо и конкретно, насколько это возможно. Мы постоянно ищем и восхваляем на наших выставках скульптуры из вуалей, кружев, тонких листьев и всевозможных невозможных вещей, вдавленных как можно глубже в хрупкий камень, чтобы продемонстрировать мастерство скульптора. [Примечание: Я не имею в виду возлагать какую-либо вину на попытку изобразить листву в мраморе для определенных выразительных целей. Более поздние работы мистера Манро в своих самых нежных мыслях опирались на деликатное и умелое использование таких аксессуаров. И в целом, скульптура из листьев хороша и достойна восхищения, если она передает, как в готических работах, изящество и легкость листа за счет расположения света и тени, хорошо поддерживая массу за счет прочности камня внизу; но любая резьба — это основа, которая ставит себе целью *легкость* и пытается имитировать абсолютную тонкость тонких или незначительных предметов, как это делает современная резьба по дереву. Год или

два назад я видел в Италии мраморную скульптуру птичьих гнезд.] С другой стороны, мы *отливаем* из нашего железа прутья — хрупкие, хотя и толщиной в дюйм, — затачиваем их на концах и считаем заборы и другие работы, выполненные из таких материалов, декоративными! Я не думаю, что было бы легко подсчитать количество вреда, причиненного на наш вкус в Англии одним только нашим железным забором. Если бы от нас потребовали по какой-либо одной характеристике разделить жилища страны на две большие части; и выделить, с одной стороны, места, где люди были, по большей части, простыми, счастливыми, доброжелательными и честными; и, с другой стороны, места, где, по крайней мере, большое количество людей были искушенными, недобрыми, неуютными и беспринципными, есть, я думаю, одна черта, которую вы могли бы определить как положительный критерий: неуютными и беспринципными частями страны были бы те части, где люди жили среди железных стен. перила, а также удобные и принципиальные детали там, где их не было. Широкое обобщение, скажете вы! Возможно, немного чересчур широкое; но, при всей трезвости, это окажется правдивее, чем вы думаете. Рассмотрите любой другой вид забора или защиты, и вы найдете в нем какую-нибудь добродетель, но в железных перилах — никакой. Вот, во-первых, каменный вал вашего замка — несколько слишком величественный, чтобы считаться здесь одним из наших видов ограждения; затем кирпичная стена вашего сада или парка, которая действительно часто имеет недобрый вид снаружи, но в ней больше скромности, чем недоброжелательности. Обычно это означает не то, что строитель хочет отгородить вас от вида на свой сад, а от взгляда на самого себя: это откровенное заявление о том, что поскольку ему нужно определенное время для себя, то и ему нужен определенный участок земли для себя, и на него не следует пялиться, когда он копается там без пиджака, или играет в чехарду со своими мальчиками из школы, или вспоминает старые времена со своей женой, прогуливаясь взад-вперед под вечерним солнцем. Кроме того, кирпичная стена очень практична, она укрывает вас от восточного ветра, способствует созреванию ваших персиков и нектаринов и осенью сияет, как солнечная банка. И, более того, ваша кирпичная стена, если вы построите ее должным образом, так, чтобы она простояла достаточно долго, будет красивой, когда состарится и приобретет свой могильный пурпурно-красный цвет, тронутый зеленью мха.

Рядом с вашей величественной стеной, достойной ограждения, находится ваш плотно посаженный деревянный частокол, что вызывает больше возражений, потому что обычно это означает ограждение в большем масштабе, чем хотят люди. Тем не менее, это имеет значение для приятных парков, и ухоженных дорожек в полях, и стад оленей, и других подобных аристократических пасторализмов, которые кое-где имеют надлежащее место в стране и могут восприниматься без какой-либо дискредитации.

Рядом с вашим частоколом идет ваша низкая каменная дамба, ваша горная ограда, с первого взгляда указывающая либо на дикую горную местность, либо на залежи камня под почвой; горная изгородь — восхитительная во всех своих ассоциациях, и еще больше благодаря разнообразным и скалистым формам сыпучих камней, из которых она сложена; а рядом с низкой каменной стеной ваша низменная изгородь, выполненная либо в аккуратных рядах густой зелени, напоминающей о прелестях старых домов елизаветинской эпохи, и ровных аллеях для пожилых ног, и причудливых лабиринтах для юных, либо в живописном стиле. прекрасное переплетение эглантины и девичьего приюта, распространяющее свою ароматную роскошь по обочинам наших сельских дорог; — сколько их у вас здесь, среди ваших прекрасных холмов, изобилующих черными гроздьями ежевики для мальчиков осенью и малиновыми ягодами боярышника для птиц зимой. И наконец, последними и наиболее

трудноразличимыми среди ограждений являются ваши перила, выражающие самые разные вещи; иногда имеющие знающий и порочный вид, которому они учатся на ипподромах; иногда невинный и нежный вид, которому они учатся на деревенских мостах через ручьи кресси; а иногда осмотнительный и покровительственный вид, которому они учатся на перевалах Альп, где они имеют гранитные столбы и сосновые брусья и охраняют выступы скал и берега ручьев. Так что во всех этих видах защиты есть какой-то хороший, приятный или благородный смысл. Но какой смысл имеют железные перила? Либо заметьте, что вы живете среди таких плохих персонажей, что вы должны не пускать их силой барьера, либо что вы сами принадлежите к персонажу, требующему, чтобы вас таким же образом держали внутри. Ваши железные перила всегда означают воров снаружи или Бедлам внутри; это *не может* означать ничего другого. Если бы люди снаружи были хоть на что-то годны, им было бы достаточно намека на ограждение; но поскольку они жестоки и враждуют с вами, вы вынуждены установить сверху закрытые решетки и шипы.

Прошлым летом я ненадолго останавливался в загородном коттедже, и перед моим низким окном были сначала клумбы с маргаритками, затем ряд кустов крыжовника и смородины, а затем низкая стена примерно в трех футах над землей, покрытая кресс-салатом. Снаружи - кукурузное поле с зелеными колосьями, блестящими на солнце, и полевая тропинка через него, сразу за садовой калиткой. Из своего окна я мог видеть каждого крестьянина деревни, который проходил этим путем, с корзиной в руке, направляясь на рынок, или с лопатой на плече, отправляясь в поле. Когда я был склонен к обществу, я мог перегнуться через стену и поговорить с кем угодно; когда я был склонен к науке, я мог заниматься ботаникой по всему верху моей стены — только на ней росли четыре вида кресс-салата; а когда я был склонен к физическим упражнениям, я мог перепрыгивать через стену взад и вперед. Именно такая ограда должна быть в христианской стране; нет такой вещи, за которую вы не могли бы зайти, не выставив себя диким зверем, и не выглянуть утром в окно, не ожидая увидеть кого-нибудь насаженным на нее ночью.

И еще, заметьте, что железные перила — бесполезная ограда: они ничего не могут ни укрыть, ни поддержать; к ним нельзя прибить свои персики, ни защитить ими свои цветы, ни сделать вообще ничего из их дорогостоящей тирании; и помимо того, что они бесполезны, это дерзкая ограда; она ясно говорит каждому проходящему: "Ты можешь быть честным человеком, но ты также можешь быть и вором: честный ты или нет, тебе сюда не попасть, потому что я уважаемый человек и намного выше тебя; ты только увидишь, какой это дерзкий забор". Гранд-плейс, от которого я должен тебя уберечь, — посмотри сюда и уходи с унижением".

Однако, поскольку при нынешнем состоянии цивилизации это распространенная манера рассуждения, и, к сожалению, существует много районов, где железные перила неизбежны, все же остается вопросом, нужно ли вам делать их абсолютно уродливыми, не менее чем обозначающими зло. У вас должны быть ограждения вокруг ваших площадей в Лондоне и по бокам ваших районов; но нужны ли вам поэтому ограждения настолько уродливые, чтобы постоянного созерцания их было достаточно, чтобы нейтрализовать влияние всех художественных школ королевства? Вам не нужно. Далеко от такой необходимости, даже в ваших силах превратить всю вашу полицию железных прутьев фактически в мастеров рисования и естествоиспытателей. Конечно, не без некоторых хлопот и некоторых затрат; вы не можете сделать ничего особо стоящего в этом мире без хлопот, вы не можете получить ничего особо стоящего без затрат. Главный вопрос заключается только в том, что стоит делать и иметь:

— Поэтому подумайте, не стоит ли этого сделать. Вот ваши железные перила, пока еще необразованное чудовище; мрачный сенешаль, неспособный ни на какие слова, кроме своего вечного "Не подходи!" и "Прочь отсюда!" Разве не стоило бы некоторых хлопот и затрат превратить этого неуклюжего носильщика-хулигана в хорошо образованного слугу, который, хотя и был суров, как всегда, запрещая входить недоброжелательно настроенным людям, все же должен иметь в своем распоряжении доброе слово для доброжелательно настроенных людей, приятный взгляд и немного полезной информации на случай, если прохожие зададут ему вопрос?

Сегодня вечером у нас нет времени рассматривать многие образцы работы по металлу; а те, что случайно оказались у меня, не самые лучшие; работа по металлу не входит в число моих специальных предметов изучения; так что у меня есть только записи фрагментов, которые случайно вошли в живописные сюжеты, которые я рисовал по другим причинам. Кроме того, наружные изделия из железа найти в хорошем состоянии труднее, чем любой другой вид древнего искусства; потому что, когда они ржавеют и ломаются, люди, если могут себе это позволить, обязательно отправляют их в старую чугунную мастерскую и покупают вместо них прекрасную новую решетку; и в больших городах Италии, таким образом, старое железо почти полностью исчезает: лучшие детали, которые я помню на открытом воздухе, были в Брешии; фантастические ветви лавровой листвы растут над садовыми воротами; и в Вероне есть несколько прекрасных фрагментов и несколько хороших шпалер, ограждающих Скала гробницы; но в целом самые интересные произведения, хотя и далеко не самые чистые по стилю, можно найти в отдаленных провинциальных городках, где люди не заботятся или неспособны внести вежливые изменения. Например, в маленьком городке Беллинцона на юге Альп и в городе Сион на севере есть целые школыковки железа на балконах и воротах виноградников. Тот, что в Беллинцоне, самый лучший, хотя и не очень старый — я полагаю, большая его часть относится к семнадцатому веку; тем не менее он очень причудливый и красивый. Вот, например, два балкона от двух разных домов; один принадлежал кардиналу, и шляпа является главным украшением балкона; ее кисточки выполнены с восхитительной изящностью и свободой и отчетливо бросаются в глаза даже среди массы пышных листьев. Эти кисточки и нитки как раз подходят для изготовления изделий из железа — благородные в изделиях из железа, они были бы совершенно недостойны в мраморе по вышеуказанным причинам. Настоящее растение олеандра, стоящее на витрине, очень удачно дополняет всю группу линий.

Другой балкон, из самого обычного на вид дома на той же улице, гораздо интереснее по своим деталям. На пластинке она изображена в том виде, в каком появилась прошлым летом, с вьюнками, обвивающими прутья, стреловидные живые листья перемешаны с листьями из железа; но вы можете увидеть в центре этих настоящих листьев скопление более светлых, которые принадлежат самому изделию из железа. Это скопление стоит немного увеличить, чтобы показать его обработку. На рис. 2 (в Приложении V.) показан его вид спереди: на рис. 4 - его профиль. Он состоит из большого тюльпана в центре; затем двух турецких лилий; затем двух гвоздик, немного условных; затем двух нарциссов; затем двух невзрачных или, по крайней мере, неизвестных мне цветов; а затем двух темных бутонов и нескольких листьев. Я говорю, темные бутоны, потому что все эти цветы были окрашены в их первоначальном состоянии. План группы чрезвычайно прост: все это заключено в остроконечную арку (рис. 3, Приложение V.): большая масса тюльпана, образующая вершину; звезда с шестью лепестками с каждой стороны; затем зубчатая звезда; затем звезда с пятью лепестками; затем звезда без лепестков или роза;

наконец, маленький бутон, чтобы установить связь и ритм во всей группе. Профиль очень свободный и изящный, а верхняя перекладина балкона чрезвычайно красива по своему эффекту; тем не менее, это так из-за удивительно простых использованных средств. Тонкую полоску железа сгибают над квадратным стержнем; по краю этой полоски вырезают ряд треугольных отверстий — самых широких вверху, оставляя выступающие железные зубцы (Приложение, рис. 5); затем по каждой из этих выступающих частей слегка постукивают молотком спереди, который загибает их край внутрь, одновременно немного приоткрывая, и дело сделано.

Обычные формы швейцарских металлических изделий менее натуралистичны, чем эти итальянские балконы, и больше зависят от красивых конструкций различного изгиба; тем не менее, во Фрибурге существовала богатая школа натуралистов, где до сих пор сохранилось несколько ручек для звонков, состоящих из стержней, разветвленных на лавровые и другие листья. В Женеве от современных улучшений ничего не осталось; но в Анси осталось немного хороших работ; особенно балкон старого отеля *hôtel de ville*, центральным украшением которого является озерная форель — предположительно герб города.

Я мог бы распространяться всю ночь — если бы вы сели и выслушали меня — о трактовке такого необходимого предмета или о том, как старые рабочие привносят приятный каприз; но у нас больше нет свободного времени, и я должен оставить эту часть нашей темы, тем более что я не мог бы объяснить вам внутренние достоинства таких изделий из железа, не вдаваясь полностью в теорию криволинейного дизайна; только позвольте мне оставить вам одно отчетливое утверждение — что причудливая красота и характер многих природных объектов, таких как замысловатые ветви, трава, листва (особенно колючие ветви и колючий кустарник), являются неотъемлемой частью нашей работы. листва), а также многих животных с оперением, шипами или щетиной, скульптурно выражается только в железе, и в железе это было бы величественно и впечатляюще в высшей степени; и что каждое изделие из металла, которое вы используете, при правильном обращении могло бы быть не только превосходным украшением, но и ценнейшей абстракцией частей природных форм, имеющей точно такое же отношение к нарисованному изображению растений, какое статуя имеет к нарисованному изображению человека. Трудно дать вам представление о изяществе и интересе, которыми обладают простейшие предметы, когда их формы таким образом абстрагированы от окружающего богатства обстоятельств, которые в природе нарушают слабость нашего внимания. На рисунке 2 несколько травинки обычной зеленой травы и один—два диких листа — в том виде, в каком они были брошены природой, - таким образом, абстрагированы от связанной с ними избыточности окружающих их форм и показаны на темном фоне: каждая пучок травы мог бы составить пятьдесят таких групп, и каждая такая группа могла бы работать в железе (приспосабливая его, конечно, должным образом к своему назначению) с совершенной легкостью и бесконечным величием результата.

III. ЖЕЛЕЗО в ПОЛИТИКЕ. —Получив таким образом некоторое представление об использовании железа в искусстве в зависимости от его пластичности, мне, конечно, нет необходимости что—либо говорить о его применении в производстве и торговле; все мы знаем достаточно — возможно, даже немного слишком много - *они*х. Итак, наконец, я перехожу к рассмотрению его применения в политике, зависящего главным образом от его упорства, то есть от его способности выдерживать натиск и получать преимущество. Эти силы, позволяющие ей пронзать, связывать и поражать, делают ее пригодной для трех великих

инструментов, с помощью которых можно просто охарактеризовать ее политическую деятельность, а именно: Плуга, Оков и Меча.

От нашего понимания правильного использования этих трех инструментов зависит, конечно, вся наша мощь как нации и все наше счастье как отдельных людей.

I. ПЛУГ. — Я говорю, во-первых, о нашем понимании правильного использования плуга, с которым, по справедливости к прекраснейшему из наших работников, мы всегда должны ассоциировать этот женский плуг - иглу. Первое требование для счастья нации состоит в том, чтобы она понимала функцию в этом мире этих двух великих инструментов: счастливую нацию можно определить как ту, в которой рука мужа лежит на плуге, а рука домохозяйки - на игле; таким образом, в должное время она собирает свой золотой урожай и блистает в золотых одеждах; а несчастная нация - это та, которая, не признавая использования ни плуга, ни иглы, несомненно, в конце концов обнаружит, что ее кладовая пуста во время голода, а грудь обнажена в холод.

Возможно, вы думаете, что это простая прописная истина, на повторение которой я трачу ваше время. Я бы хотел, чтобы это было так.

Безусловно, большая часть страданий и преступлений, существующих в настоящее время в цивилизованной Европе, возникает просто из—за того, что люди не понимают этой прописной истины - не знают, что продукция или богатство вечно связаны законами неба и земли с решительным трудом; но надеются каким-то образом обмануть или отменить этот вечный закон жизни и прокормиться там, где они не бороздили, и согреться там, где они не ткали.

Я повторяю, почти все наши страдания и преступления проистекают из одного этого неправильного понимания. Закон природы таков, что для производства определенного количества благ любого рода необходимо определенное количество труда. Если вы хотите знаний, вы должны трудиться ради них; если пищи, вы должны трудиться ради нее; и если удовольствия, вы должны трудиться ради него. Но люди не признают этого закона или стремятся обойти его, надеясь получить свои знания, пищу и удовольствия даром; и в этих усилиях они либо терпят неудачу в получении их и остаются невежественными и несчастными, либо они получают их, заставляя других людей работать на их благо; и тогда они тираны и грабители. Да, и хуже, чем грабители. Я ни в малейшей степени не сомневаюсь или оспариваю прогресс этого столетия во многих полезных человечеству вещах; но мне кажется очень мрачным знаком в отношении нас, что мы с таким безразличием смотрим на нечестность и жестокость в погоне за богатством. Во сне Навуходоносора только *ноги* были частью из железа, а частью из глины; но многие из нас сейчас становятся такими жестокими в своей алчности, что кажется, будто у нас *сердце* было частью из железа и частью из глины.

Из того, что я слышал о жителях этого города, я не сомневаюсь, что мне, возможно, будет позволено сделать здесь то, что в других местах обычно считается в высшей степени неприличным и абсурдным, а именно, проследить несколько библейских предложений до их практического результата.

Вы не могли не заметить, как часто в тех частях Библии, которые, вероятно, чаще всего открываются, когда люди ищут руководства, утешения или помощи в делах повседневной жизни, а именно в Псалмах и Притчах, упоминается вина, связанная с *угнетением* бедных. Обратите внимание: не пренебрежение к ним, а *Притеснение* их: это слово столь же часто

встречается, сколь и странно. Вы вряд ли сможете открыть ни одну из этих книг, но где—нибудь на их страницах вы найдете описание покушений нечестивца на бедных: например, "Он насилует бедняка, когда заманивает его в свои сети".

"Он сидит в укромных местах деревень; его глаза тайно устремлены на бедняков".

"В гордыне своей он преследует бедных и благословляет алчных, которых Бог ненавидит".

"Его уста полны обмана; в тайных местах он убивает невинных. Неужели не знают делатели беззакония, которые пожирают мой народ, как они едят хлеб? Они обнажили меч и натянули лук, чтобы повергнуть бедных и нуждающихся".

"Они развращены и злословят об угнетении".

"Гордыня опутывает их, как цепь, а насилие - как одеяние".

"Их яд подобен яду змеи. Вы взвешиваете силу ваших рук на земле".

Да: "Вы взвешиваете силу рук ваших" — взвесьте и эти слова. Последнее, о чем мы обычно думаем, - это слова Библии. Нам нравится мечтать и спорить о них, но взвесить их и увидеть, каково их истинное содержание, — все, что угодно, только не это. Тем не менее, взвесьте их; ибо я намеренно изъяс из Псалмов все эти стихи, возможно, более поразительные для вас, прочитанных в этой связи, чем отдельно по их местам, потому что для всех людей, принадлежащих к Официальной Церкви этой страны, эти Псалмы являются назначенными уроками, которые их духовенство раздает им для чтения раз в месяц. Следовательно, предположительно, какие бы отрывки Священного Писания мы ни пропустили мимо ушей или забыли, они, во всяком случае, должны постоянно привлекаться к нашему соблюдению как полезные для руководства повседневной жизнью. Теперь, спрашиваем ли мы себя когда-нибудь, каков может быть истинный смысл этих отрывков и кто эти злые люди, которые "убивают невинных"? Вы знаете, это довольно необычный язык! — возможно, мы могли бы назвать это довольно сильным языком — слышать его впервые. Убийство! и убийство невинных людей! — нет, даже своего рода каннибализм. Есть людей, — да, и Божий народ тоже, — есть *Мой народ*, как будто это хлеб! обнаженные мечи, натянутые луки, смешанный змеиный яд! насилие рук, взвешенных, отмеренных и проданных с таким количеством монет! где все это происходит? Неужели вы думаете, что это происходило только во времена Давида, и что никто, кроме евреев, никогда не убивал бедняков? Если это так, то, несомненно, было бы разумнее не бормотать на наших ежедневных уроках то, что нас не касается; но если есть хоть малейший шанс, что это может касаться нас, и если это описание человеческой вины в Псалмах вообще применимо, как и описания человеческой скорби в Псалмах, то не было бы целесообразно узнать, в чем эта вина совершается вокруг нас или нами самими? и когда мы произносим слова Библии в общении с собранием, нужно быть уверенными, имеем ли мы в виду просто пропеть мелодичный стихотворный отрывок, относящийся к другим людям (мы точно не знаем, к кому именно), или утвердить нашу веру в факты, в некоторой степени относящиеся к нам самим и нашей повседневной деятельности. И если вы решите больше этого не делать и приложите усилия, чтобы разобраться в этом вопросе, вы обнаружите, что эти странные слова, встречающиеся не только в нескольких местах, но и почти в каждом другом псалме и в каждой другой главе притчи или пророчества с потрясающим повторением, были написаны не для одной нации или только в одно время; но для всех наций и языков, для всех мест и всех веков; и

это так же верно для нечестивого человека сейчас, как когда-либо было для Навала или Дивеса, что "его глаза обращены против бедных".

Настроенный *против* бедных, заметьте. Не просто отдалять *away* от бедных, чтобы пренебрегать ими или терять их из виду, но противопоставлять, чтобы огорчать и уничтожать их. Это главный момент, который я хочу зафиксировать. вашему вниманию. Вы часто будете слышать проповеди о пренебрежении или беспечности бедных. Но пренебрежение и беспечность - это еще не все. Библия почти никогда не говорит о пренебрежении к бедным. В ней всегда говорится о *угнетении* бедных — это совсем другое дело. Это говорит не просто о том, чтобы перейти на другую сторону и не перевязывать ран, но о том, чтобы обнажить меч и самим сразить людей наповал. Это обвиняет нас не в том, что мы бездельничаем в чумном доме и не даем лекарств, а в том, что мы заняты в чумном доме и даем много яда.

Не могли бы мы намеренно немного разобраться в этом вопросе, хотя бы сегодня вечером, и сначала спросить, кто эти бедняки?

Ни одна страна не обходится и никогда не обойдется без них, то есть без класса, который в среднем не может своим трудом сделать больше, чем обеспечить себе пропитание, и у которого нет накоплений собственности в сколь-нибудь значительных масштабах. Теперь есть определенное число представителей этого класса, которых мы не можем притеснять с особой суровостью. Трудоспособный и интеллигентный работник — трезвый, честный и трудолюбивый, почти всегда будет получать справедливую цену за свой труд и за несколько лет накопит достаточно, чтобы удержаться на рынке труда. Но не все люди ни здоровы, ни умны, ни трудолюбивы; и вы не можете ожидать, что они будут такими. Ничто не кажется мне одновременно более нелепым и более меланхоличным, чем то, как люди нынешнего века обычно говорят о нравственности рабочих. Вы вряд ли когда-нибудь заговорите с работающим человеком о его жизненных перспективах, не предположив спокойно, что он должен обладать для начала, в качестве небольшого морального капитала, добродетелью Сократа, философией Платона и героизмом Эпаминонда. "Будь уверен, мой дорогой, — говоришь ты ему, — что если ты всю свою жизнь будешь упорно работать по десять часов в день, и если ты не будешь пить ничего, кроме воды или самого слабого пива, и питаться самой простой пищей, и никогда не выйдешь из себя, и будешь ходить в церковь каждое воскресенье, и всегда будешь доволен положением, в которое поставило тебя Провидение, и никогда не будешь ворчать и ругаться, и всегда будешь прилично одеваться, и рано вставать, и использовать любую возможность улучшить себя, ты будешь жить очень хорошо и никогда не придешь в приход".

Все это в высшей степени верно; но прежде чем давать советы с такой уверенностью, было бы неплохо, если бы мы иногда пробовали это на практике сами и потратили год или около того на какой-нибудь тяжелый ручной труд, не относящийся к развлечениям, — вспашку или копку, например, с очень умеренной порцией пива; ничего, кроме хлеба и сыра на ужин; никаких газет или кексов по утрам; никаких диванов или журналов по вечерам; одна маленькая комната вместо гостиной и кухни; и большая семья детей всегда посреди пола. Если мы думаем, что могли бы при таких обстоятельствах разыграть Сократа или Эпаминонда полностью к нашему собственному удовлетворению, мы будем в какой—то степени правы, требуя такого же поведения от наших более бедных соседей; но если нет, нам, несомненно, следует немного подумать о том, не можем ли мы среди различных форм угнетения бедных занять одно из первых и наиболее вероятных мест - угнетение из-за ожидания от них слишком многого.

Но пусть это пройдет; и пусть будет признано, что мы никогда не можем быть виновны в притеснении трезвого, трудолюбивого, интеллигентного, образцового работника. В мире всегда будут те, кто не совсем умен и образцовок; я полагаю, мы до скончания веков будем считать большинство несколько неразумными, немного склонными к праздности и иногда, субботним вечером, пьяными; мы даже должны быть готовы услышать о негодях, которым воскресным утром больше нравятся кегли, чем молитвы; и о неестественных родителях, которые отправляют своих детей просить милостыню вместо того, чтобы идти в школу.

Так вот, это те люди, которых вы *можете* угнетать, и которых вы угнетаете, причем целенаправленно, — и со все большей жестокостью и еще большим жал, потому что это только их собственная вина, которая отдает их в вашу власть. Вы знаете, что о порочных людях говорят: "Он насилует бедняка, когда заманивает его *в свои сети*". Это попадание в сети постоянно является ошибкой или безрассудством страдальца — его собственной беспечностью или его собственной ленью; но после того, как он однажды попадает в сети, угнетать его и максимально использовать его страдания приходится нам. Сети, которые мы используем против бедных, — это как раз те мирские затруднения, в которые они почти наверняка рано или поздно попадут из-за своего невежества или непредусмотрительности: затем, как раз в тот момент, когда нам следовало бы поспешить помочь им, распутать их и научить, как лучше справляться в будущем, мы бросаемся *грабить* их и вытягиваем из них все, что можем, в их невзгодах. Ибо, возьмем только один пример, помните, что это буквально и просто то, что мы делаем всякий раз, когда покупаем или пытаемся купить дешевые товары — товары, предлагаемые по цене, которая, как мы знаем, не может быть вознаграждением за труд, затраченный на их производство. Всякий раз, когда мы покупаем такие товары, помните, что мы крадем чей-то труд. Не давайте нам преувеличивать. Я говорю простым саксонским языком: ВОРОВАТЬ — брать у него должное вознаграждение за его работу и класть его в наш собственный карман. Вы достаточно хорошо знаете, что вещь не могла быть предложена вам по такой цене, если бы какое-то бедствие не вынудило производителя расстаться с ней. Вы пользуетесь этим несчастьем и вытягиваете из него столько, сколько можете в данных обстоятельствах. Старые бароны средневековья, как правило, использовали штопор для вымогательства собственности; мы, современные люди, предпочитаем использовать голод или домашние невзгоды; но факт вымогательства остается точно таким же. Отнимаем ли мы у человека собственность, ущипнув его за живот или за пальцы, имеет некоторое анатомическое значение; морально — никакого: мы используем какую-то форму пыток, чтобы заставить его отдать свою собственность; мы, действительно, используем собственные тревоги человека вместо дыбы; и непосредственную опасность голодной смерти вместо приставления пистолета к голове; но в остальном мы отличаемся от Фрон де Бюфа или Дика Терпина лишь тем, что мы менее ловки, более трусливы и более жестоки. Я говорю "Более жестокий", потому что свирепый барон и грозный разбойник с большой дороги, по слухам, грабили, по крайней мере, предпочитая, только богатых; *мы* обычно крадем у бедных. Мы покупаем себе ливреи и позолачиваем молитвенники на украденные пенсы из заработной платы детей и больных и, таким образом, изобретательно распоряжаемся определенным количеством Краж, чтобы это могло принести как можно больше деликатно распределенных страданий.

Но это только одна из форм общего угнетения бедных — только один из способов убраться наши руки с рукояти плуга и привязать к ней руки других. Первый способ сделать это — экономный способ, который предпочитают благоразумные и добродетельные люди. Более смелый способ — это путь приобретения: путь спекуляции. Вы знаете, что в настоящее время мы

рассматриваем различные способы, с помощью которых нация развращает себя, не признавая вечной связи между своим плугом и своим удовольствием; стремясь получить удовольствие, не работая для этого. Что ж, я говорю, что первый и самый распространенный способ сделать это - попытаться получить продукт труда других людей, и наслаждаться им самим, удешевляя их труд во времена бедствий; тогда второй способ — это великий способ наблюдения за шансами рынка; - путь спекуляции. Конечно, есть некоторые честные спекуляции - спекуляции, сделанные на наши собственные деньги, и успех которых не связан с потерей другими того, что мы приобретаем. Но, как правило, современная спекуляция сопряжена с большим риском для других, имея шанс получить прибыль только для нас самих: даже в своих лучших условиях это всего лишь одна из форм азартной игры или поиска сокровищ; это либо оставление размеренного плуга и размеренного жизненного пути в поисках серебряных рудников по пути; либо это полная остановка у столов для игры в кости на Ярмарке тщеславия — вкладывание всех мыслей и страстей души в выпадение карт и выбор скорее диких случайностей праздного состояния, чем спокойных и накапливающихся вознаграждений от тяжелого труда. И это достаточно разрушительно, по крайней мере, для нашего мира и добродетели. Но обычно разрушает гораздо больше, чем *наш* мир или *нашу* добродетель. Вы когда-нибудь намеренно заставляли себя представить и измерить страдания, чувство вины и смертность, неизбежно вызванные банкротством любого крупного коммерсанта или банка с многочисленными филиалами? Исходите из минимально возможного предположения - подсчитайте, по вашему выбору, наименьшее количество семей, чьи средства к существованию были задействованы в катастрофе. Тогда, на утро после разведки разорения, давайте продвигаться вперед, среди них всерьез думал, давайте использовать это воображение, которое мы тратим так часто на вымышленной горе, в меру суровый факты, что многочисленные бедствия; забастовки откройте частная двери своих камер и введите молча в самый разгар Отечественной несчастье; смотреть на стариков, которые были зарезервированы для своих угасающих сил некоторым остатком отдыха вечером-прилив жизни, литой беспомощно обратно в его беде и суматоха; взгляните на численность военнослужащих среднего возраста вдруг долбанул в недееспособности—его надежды раздавлены, и его с трудом заработанные награды отобрали в тот же самый момент—и сразу на сердце засохли, и правая рука нарасхват; смотреть на жалкие дети, нежно лелеяли, чьи кроткие глаза, теперь большие от удивления в их горе родителей, должны скоро быть установлен в полумраке голода; и, гораздо больше, чем все это, с нетерпением ждем длина скорби за его пределами—в тяжелейшем труде жизни, теперь применяется либо на всей тяжестью неожиданных и неопытные триал или иначе, становятся еще более горькими, чтобы быть начато снова, и терпела во второй раз, среди руин заветные надежды и слабость преклонного возраста, озлобленные всегдашнее жало и насмешки внутреннее ощущение, что он все принес, не по справедливой курс назначен обстоятельство, но по несчастной случайности и бессмысленное предательство; и, наконец, взгляд за пределами всего этого—к разрушенным судьбам тех, кто дрогнул под суд, и канули последние восстановления до отчаяния. А затем подумайте, будет ли рука, влившая этот яд во все источники жизни, хоть на йоту менее виновато обагрена человеческой кровью, чем та, которая буквально наливает цикуту в чашу или направляет кинжал к сердцу? Мы с ужасом читаем о преступлениях Борджиа или Топханы; но никогда еще не жили такие Борджиа, какие живут сейчас среди нас. Жестокая леди Феррары убивала только в порыве страсти — она убивала лишь немногих, тех, кто мешал ее целям или терзал ее душу; она убивала резко и внезапно, ожесточая судьбу своих жертв, не предвещая разрушения, не продлевая боль; и, наконец, и это главное, она убивала не без раскаяния и жалости. Но *мы*, не в буре страстей, не в слепоте гнева, — мы, в спокойном, ясном и

необузданном эгоизме, изливаем наш яд — не для немногих, а для множества; — не для тех, кто причинил нам зло или сопротивлялся, — но для тех, кто доверял нам и помогал: —мы, не внезапным даром милосердной и бессознательной смерти, но медленным истощением от голода и изнурительной агонии разочарования и отчаяния; —мы, в последнюю очередь и главным образом, совершаем наше убийство, без каких—либо пауз жалости. или угрызения совести, но с легким и забывчивым спокойствием ума — и поэтому, конечно, день за днем самодовольно перечитывайте, как будто они имели в виду кого угодно, кроме нас самих, слова, которые вечно описывают нечестивых: *"Яд аспидов у них на устах, и их ноги быстры к пролитию крови".*

Вы действительно, возможно, думаете, что для многих в этом вопросе есть какое-то оправдание просто потому, что грех настолько неосознан; что вина не так велика, когда ее не осознают, и что гораздо более простительно убивать по неосторожности, чем целенаправленно. Я верю, что никакое чувство не может быть более ошибочным, и что в действительности и в глазах небес черствое безразличие, которое преследует свои собственные интересы любой ценой жизни, хотя оно и не принимает определенно цели греха, является состоянием ума одновременно более отвратительным и более безнадежным, чем самые дикие отклонения от неконтролируемой страсти. В последнем случае, возможно, в характере все еще присутствуют некоторые элементы добра и искупления, но в другом - их мало или вообще нет. Может быть, есть надежда для человека, убившего своего врага в гневе; надежда даже для человека, предавшего своего друга в страхе; но какая надежда для того, кто торгует незаслуженной кровью и строит свое состояние на нераскаянной измене?

Но, как бы то ни было, и где бы вы ни считали себя обязанными по справедливости вменить себе большой грех, будьте уверены, что вопрос заключается только в ответственности, а не в фактах. Определенным результатом всей нашей современной спешки разбогатеть, несомненно, является постоянное убийство нашими руками определенного количества людей каждый год. У меня нет времени вдаваться в подробности другого — в целом, самого широкого и ужасного — пути, которым мы приводим к уничтожению бедных, а именно пути роскоши и расточительства, разрушающего по неосмотрительности то, что могло бы стать опорой тысяч; [Примечание: Анализ этой ошибки будет полностью проведен в моих лекциях по политической экономии искусства. И это ошибка, которую стоит проанализировать, ибо до тех пор, пока она окончательно не будет растоптана, никакие здоровые политические, экономические или моральные действия *невозможны* ни в одном государстве. Я не говорю этого импульсивно или внезапно, ибо я исследовал этот предмет так же глубоко и так же долго, как мой собственный особый предмет искусства; и принципы политической экономии, которые я изложил в этих лекциях, столь же надежны, как принципы Евклида. Глупые читатели сомневались в их уверенности, потому что я сказал им, что "никогда не читал никаких книг по политической экономии". Неужели они полагали, что я получил свои знания об искусстве, читая книги?] но если вы сами разберетесь в этом предмете у себя дома — а то, что я попытался изложить вам сегодня вечером, будет полезно для вас только в том случае, если вы это сделаете, - вы обнаружите, что где бы и когда бы люди ни пытались *поспешно делать деньги* и избегать труда, который Провидение назначило единственным источником почетной прибыли; — а также где бы и когда бы они ни позволяли себе *роскошно тратить их*, не задумываясь о том, как далеко они вводят в заблуждение труд других; — там и тогда, в любом случае, они буквально и безошибочно вызывая, ради собственной выгоды или собственного удовольствия, определенное ежегодное количество человеческих смертей; что, следовательно, выбор,

данный каждому человеку, рожденному в этом мире, заключается просто в том, будет ли он чернорабочим или убийцей; и что всякий, кто не держит руку на ходуле плуга, держит ее на рукояти кинжала.

С моей стороны также было бы совершенно напрасно пытаться сегодня вечером проследить ход мыслей, который был бы подсказан двумя другими великими политическими применениями железа в Оковах и Мече: я должен позволить себе лишь несколько слов в отношении обоих.

2. ОКОВЫ. —Как плуг является типичным орудием труда, так и оковы являются типичным инструментом ограничения или подчинения, необходимым в стране — либо в буквальном смысле для ее злонамеренныхделателей, либо в переносном смысле, в принятых законах, для ее мудрых и добрых людей. Вы должны выбирать между этим образным и буквальным употреблением; ибо, в зависимости от этого, чем больше законов вы принимаете, тем меньше наказаний вам придется вынести и тем меньше наказаний придется приводить в исполнение. Ибо мудрые законы и справедливые ограничения являются для благородной нации не цепями, а кольчугой — силой и защитой, хотя и чем-то вроде обременения. И помните, что эта необходимость сдерживания так же почетна для человека, как и необходимость труда. С каждым днем вы слышите все больше глупых людей, говорящих о свободе, как будто это такая уж почетная вещь: на самом деле это далеко не так, в целом и в самом широком смысле это бесчестно и является атрибутом низших созданий. Ни одно человеческое существо, каким бы великим или могущественным оно ни было, никогда не было таким свободным, как рыба. Всегда есть что-то, что он должен или не должен делать; в то время как рыба может делать все, что ей заблагорассудится. Все королевства мира, вместе взятые, и вполтину не так велики, как море, а все железные дороги и колеса, которые когда-либо были изобретены или будут изобретены, не так просты, как плавники. Вы обнаружите, если хорошенько подумаете об этом, что для человека почетна его Сдержанность, а не его Свобода; и, более того, именно сдержанность почетна даже у низших животных. Бабочка гораздо более свободна, чем пчела; но вы уважаете пчелу больше, просто потому, что она подчиняется определенным законам, которые позволяют ей упорядоченно функционировать в пчелином обществе И во всем мире, из двух абстрактных вещей, свободы и сдержанности, сдержанность всегда более почетна. Действительно, верно, что в этих и во всех других вопросах вы никогда не сможете рассуждать окончательно, исходя из абстракции, ибо и свобода, и ограничение хороши, когда они благородно выбраны, и оба плохи, когда они выбраны низменно; но из двух, я повторяю, именно сдержанность характеризует высшее создание и улучшает низшее создание: и от служения архангела до труда насекомого, — от равновесия планет до притяжения пылинки, — сила и слава всех созданий и всей материи состоят в их послушании, не в их свободе. У Солнца нет свободы — у мертвого листа ее много. Прах, из которого вы созданы, не имеет свободы. Его свобода придет — вместе с его разложением.

И поэтому я смело заявляю, хотя в Англии это кажется странным, что подобно тому, как первая сила нации заключается в умении управлять плугом, ее вторая сила заключается в умении носить оковы:

3. МЕЧ. — И его третья сила, которая совершенствует его как нацию, заключается в умении владеть мечом, так что три талисмана национального существования выражаются в этих трех коротких словах — Труд, Закон и Мужество.

Этой последней добродетелью мы, по крайней мере, обладаем; и все, что можно предъявить нам, - это то, что мы недостаточно почитаем ее. Я не имею в виду честь под признанием заслуг, хотя иногда мы не спешим делать даже это. Но мы недостаточно уважаем это в постоянном отношении к жизням и душам наших солдат. Как бессмысленно мы растратили их жизни, вы видели недавно в сообщениях об их смертности от болезней, которые могли бы предотвратить небольшая осторожность и наука; но мы ценим их души меньше, чем их жизни, держа их в невежестве и праздности и рассматривая их просто как орудия битвы. Аргумент, выдвигаемый в пользу содержания постоянной армии, обычно относится только к целесообразности в случае неожиданной войны, тогда как одной из главных причин содержания армии является преимущество военной системы как метода воспитания. Самые вспыльчивые и своевольные, которые часто также являются самыми одаренными и щедрыми из вашей молодежи, всегда склонны как в низших, так и в высших классах предлагать себя за ваших солдат; другие, слабые и непригодные к гражданской службе, поддаются искушению или попадают в армию в удачный для них час: из этого вспыльчивого или неотесанного материала только солдатская дисциплина может извлечь полную ценность и силу. Даже в настоящее время, благодаря простой силе порядка и авторитета, армия является спасением мириадом людей; и люди, которые при других обстоятельствах впали бы в летаргию или распущенность, возвращаются к благородной жизни благодаря службе, которая сразу же пробуждает и направляет их энергию. Насколько больше, чем способно сделать это военное образование, вы поймете только тогда, когда сделаете его настоящим образованием. У нас нет оправдания тому, что мы оставляем наших рядовых на их нынешнем уровне невежества и недостатка утонченности, поскольку мы неизменно обнаруживаем, что как среди офицеров, так и среди рядовых самые вежливые и лучше всего информированные являются самыми храбрыми; еще меньше у нас оправданий для сокращения нашей армии, будь то при нынешнем состоянии политических событий или, как я полагаю, при любом другом их сочетании, которое в течение многих лет будет возможно в этом мире.

Возможно, вас удивят мои слова; возможно, вас удивит мой намек на то, что война сама по себе может быть правильной, или необходимой, или вообще благородной. Я также не говорю о любой войне как о необходимости или о любой войне как о благородстве. И мир, и война благородны или неблагородны в зависимости от их вида и повода. Ни у кого нет более глубокого чувства ужаса и вины позорной войны, чем у меня: я лично наблюдал за ее последствиями для народов, за проявлениями абсолютного зла, для души и тела, возможно, с такой же жалостью и такой же горечью негодования, как и любой из тех, кого вы будете постоянно слушать, выступающих за дело мира. Но мира можно добиваться двумя способами. Один из способов - это то, чего искал Гидеон, когда построил свой алтарь в Офре, назвав его "Бог пошлет мир", но при этом искал этот мир, который он любил, как ему было приказано искать, и мир был послан Божьим путем: "во дни Гедеона в стране сорок лет царила тишина". И другой способ искать мира - это то, чего добивался Менахем, когда дал царю Ассирии тысячу талантов серебра, чтобы "рука его была с ним". То есть вы можете либо завоевать свой мир, либо купить его: — завоевать его сопротивлением злу; - купить его компромиссом со злом. Вы можете купить свой покой, заглушив совесть; —вы можете купить его нарушенными клятвами, —вы можете купить его лживыми словами, —вы можете купить его низким попустительством, — вы можете купить его кровью убитых, криками пленников и молчанием потерянных душ на полушариях земли, в то время как вы сидите, улыбаясь, у своих безмятежных очагов, шепелявя вечерние и утренние молитвы и пересчитывая свои красивые протестантские четки (которые плоские и из золота, а не круглые и из черного дерева, как у монахов).), и поэтому постоянно бормочите себе под нос:

"Мир, мир", когда мира нет; а есть только плен и смерть для вас, а также для тех, кого вы оставляете неспасенными; — и ваши темнее, чем их.

Я не могу сказать вам, что я хотел бы сказать по этому поводу; мы все пока слишком смутно видим, в чем заключаются наши великие мировые обязанности, чтобы позволить кому-либо из нас попытаться очертить их увеличивающиеся тени. Но подумайте над тем, что я сказал, и, возвращаясь сегодня вечером в свои тихие дома, подумайте о том, что их мир был завоеван для вас не вашими собственными руками; но теми, кто давным-давно поставил под угрозу свои жизни ради вас, своих детей; и помните, что ни этот унаследованный мир, ни какой-либо другой, нельзя сохранить иначе, как подвергнув себя той же опасности. Мир никогда не был завоеван у Судьбы хитростью или соглашением; ни для кого из нас никогда не уготован мир, кроме того, который мы завоюем победой над стыдом или грехом; победой над грехом, который угнетает, а также над тем, что развращает. В течение многих последующих лет меч каждого праведного народа должен быть отточен, чтобы спасти или покорять; и не терпением к чужим страданиям, а жертвуя своими собственными, вы когда—либо приблизите то время, когда великие перемены произойдут в железе земли; - когда люди перекуют свои мечи на орала, а копья - на серпы; и они больше не будут учиться воевать.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

ПРАВИЛЬНОЕ И НЕПРАВИЛЬНОЕ.

Читатели, которые используют мои *Элементы рисования*, могут быть удивлены моими словами здесь о том, что Тинторет может ввести их в заблуждение; в то время как в *Элементах* он один из шести человек, названных "всегда правыми".

Я привожу очевидную непоследовательность в начале этого Приложения, потому что иллюстрация к ней будет полезна в дальнейшем для демонстрации реальной природы внутреннего противоречия, в котором меня часто обвиняют невнимательные читатели.

Это не только возможно, но и является частым условием человеческих действий —*поступать* правильно и *быть* правым - однако так, чтобы вводить в заблуждение других людей, если они опрометчиво подражают совершенному поступку. Ибо есть много прав, которые не являются абсолютными, но относительно правильными — правильными только для *того* человека,

который может действовать при данных обстоятельствах, — но не для *этого* человека, который может действовать при других обстоятельствах.

Таким образом, он стоит между Тицианом и Тинторетто. Тициан всегда абсолютно прав. Вы можете подражать ему с полной уверенностью в том, что делаете лучшее, что только возможно для достижения поставленной цели. Тинторет всегда относительно прав - относительно своих собственных целей и особых способностей. Но вы должны полностью понять Тинторете, прежде чем сможете быть уверены, какова была его цель и почему он тогда был прав, делая то, что не всегда было бы правильным. Однако, если вы приложите все усилия, чтобы понять его таким образом, он станет полностью поучительным и образцовым, таким же, как Тициан; и поэтому я поместил его в число тех, кто "всегда прав", и вы можете изучать его правильно только с таким почтением к нему.

Тогда художники, которых называют "допускающими вопрос о добре и зле", - это те, кто по какому-то стечению обстоятельств или из-за недостатка образования не всегда поступают правильно, даже в отношении своих собственных целей и способностей.

Возьмем, к примеру, качество несовершенства формы рисунка. Есть много картин Тинторета, на которых деревья нарисованы несколькими изогнутыми росчерками кисти вместо листьев. Это (абсолютно) неправильно. Если бы вы скопировали дерево в качестве модели, вы бы действительно поступили очень неправильно. Но это относительно верно и для целей Тинторета верно. В природеповерхностной работы, как вы обнаружите, для этого должна была быть причина. Возможно, кто-то хотел, чтобы картина в спешке заполнила темный угол. Тинторет добродушно сделал все, что мог — сносно нарисовал фигуры — оставалось пять минут только на деревья, когда пришел слуга. "Пусть подождет еще пять минут". И это лучшая листва, которую мы можем создать за это время. Совершенно, превосходно, непревзойденно подходит для данных условий. Тициан не стал бы работать под их руководством, но Тинторет был добрее и скромнее; и все же он может ввести вас в заблуждение, если вы его не понимаете. Или, возможно, в другой день, когда Тинторет был на работе, кто-то пришел и мучил Тинторета. Неблагодарный человек! Тициан был бы вежлив с ним и продолжал бы неуклонно заниматься своими деревьями. Тинторет не выносит низости; это невыносимо отталкивает и смущает его. "Черная чума заведи его — и деревья тоже! Неужели такой парень увидит, как я рисую!" И деревья разлетаются на куски. Это в вас было бы просто невоспитанностью и дурным характером. У Тинторета это было одним из необходимых условий его высокой чувствительности; если бы он был способен тогда держать себя в руках, он никогда не смог бы совершить свои величайшие произведения. Пусть деревья разваливаются на куски, во что бы то ни стало; это совершенно правильно, что они должны это сделать; он всегда прав.

Но на фоне Гейнсборо вы обнаружили бы деревья, неоправданно изуродованные. Небрежность формы там определенно задумана им; — принята как целесообразная вещь; и поэтому она одновременно абсолютно и относительно неверна; — это указывает на то, что он недостаточно образован как художник и не раскрыл всех своих способностей. Все еще может случиться так, что человек, чья работа частично ошибочна, намного превосходит других, у которых меньше недостатков. Ошибки Гейнсборо и Рейнольдса более очаровательны, чем правоты почти любого другого. Тем не менее, они иногда *ошибаются*, но венецианцы и Веласкес, [Примечание: по крайней мере, после того, как сформировался его стиль; ранние картины, такие как "Поклонение волхвов" в нашей галерее, не представляют особой ценности.] никогда.

Возможно, мне следовало бы добавить в это манчестерское обращение (только не хочется говорить то, что шокирует людей) несколько слов предостережения против художников, которые могут ввести студента в заблуждение. Ибо в самом деле, хотя кое-где чего можно добиться, рассматривая низших людей, всегда можно добиться большего, рассматривая лучших; и при всем многообразии человеческой жизни нет времени исчерпать наставления даже одного великого художника. Как же тогда мы осмелимся растрачивать свое зрение и мысли на низших, даже если бы мы могли сделать это, что мы редко можем, без опасности быть сбитыми с пути истинного? Нет, строго говоря, те, кого люди называют художниками низшего уровня, вообще не художники. Художники разделены непроходимой пропастью на людей, которые умеют рисовать, и на тех, кто не умеет. Люди, которые умеют рисовать, часто не справляются с тем, что им следовало бы делать; — их подавляют, или побеждают, или иным образом ставят в неполноценное положение друг перед другом: тем не менее, существует вечный барьер между ними и людьми, которые не умеют рисовать — которые могут только различными популярными способами притворяться, что они рисуют. И если однажды вы поймете разницу, то всегда можно извлечь какую-то пользу, глядя на настоящего художника — редко можно извлечь что-то, кроме вреда, из фальшивого; но не думайте, что настоящие художники встречаются часто. Я не говорю о живых людях; но среди тех, кто больше не работает, в нашей Англии, с тех пор как в ней впервые появилась школа, было только пять настоящих художников: Рейнольдс, Гейнсборо, Хогарт, Ричард Уилсон и Тернер.

Читатель, возможно, подумает, что я забыл Уилки. Нет. Когда-то я сильно переоценил его как художника-экспрессиониста, поскольку тогда недостаточно долго изучал фигуру, чтобы суметь уловить поверхностное чувство. Но его цвет я никогда не хвалил; он совершенно фальшивый и бесполезный. И было бы несправедливо по отношению к английскому искусству, если бы я здесь не выразил своего сожаления по поводу того, что восхищение Констеблем, и без того достаточно вредное в Англии, распространяется даже на Францию. Возможно, Констебль стал второсортным художником, если какая-либо тщательная дисциплина развила в нем инстинкты, которые, хотя и не имели себе равных по ограниченности, были, насколько это возможно, истинными. Но как бы то ни было, он не более чем трудолюбивый и невинный любитель, пробивающийся к поверхностному выражению одного или двух популярных аспектов обычной природы.

И мои читатели могут быть уверены, что все обвинения, которые я высказываю таким огульным образом, заслуживают доверия. Мне часто приходилось раскаиваться в чрезмерном восхвалении низших людей; и постоянно раскаиваться в недостаточном восхвалении великих людей; но в широком осуждении - никогда. Ибо я говорю это только после самого тщательного изучения вопроса и с твердым чувством необходимости в этом: так что всякий раз, когда читатель будет полностью шокирован тем, что я говорю, он может быть уверен, что каждое слово - правда. [Примечание: Он должен, однако, быть осторожен, чтобы отличать обвинение — каким бы сильно выраженным оно ни было, в каком-то особом недостатке или ошибке настоящего художника — от этих общих заявлений о неполноценности или никчемности. Таким образом, он будет постоянно находить меня смеющимся над рисунком деревьев Уилсона; не потому, что Уилсон не умел рисовать, а потому, что он никогда не смотрел на деревья.] Именно потому, что это так сильно оскорбляет его, это было необходимо; и зная, что это должно его оскорбить, я не осмелился бы сказать это, не будучи уверен в его правдивости. Я говорю "достоверность", потому что точно так же можно быть уверенным в том, является ли рисунок дерева или камня истинным или ложным, как и в том, является ли рисунок треугольника; и то,

что я имею в виду, прежде всего, говоря, что рисунок во всех отношениях бесполезен, это то, что он во всех отношениях ложен: это вообще не вопрос мнения, а вопрос установленного факта, такого, который я никогда не утверждаю, пока не удостоверюсь. И то, что так часто говорят о моих произведениях, что они скорее убедительны, чем справедливы; и что, хотя мой "язык", возможно, хорош, я ненадежный ориентир в искусствоведении, - это, как и многие другие популярные оценки в подобных вопросах, не просто неправда, а прямо противоположная истине; это истина, подобная отражениям в воде, сильно искаженным дрожащей восприимчивой поверхностью, и в каждом конкретном случае перевернутая с ног на голову. Ибо мой "язык" до последних шести или семи лет был расплывчатым, неясным и более или менее немощным; и все же, хотя я изо всех сил старался его исправить, лучшее, что я могу сделать, уступает многим современным работам. Никакое описание, которое я когда-либо давал, не стоит четырех строк Теннисона; а если серьезно подумать, то мои полстраницы обычно стоят примерно столько же, сколько одно предложение либо его, либо Карлайла. Я вполне уверен, что они столь же верны и необходимы; но они не так сконцентрированы и не так хорошо сформулированы. Но я являюсь совершенно надежным проводником в суждениях об искусстве: и это просто как необходимый результат того, что я посвятил всю свою жизнь установлению фактов, а не следованию чувствам или теориям. На самом деле, нельзя сказать, что моя работа свободна от ошибок; она допускает многое и всегда должна допускать многое из своего разрозненного диапазона; но в конечном итоге обнаружится, что она сурово и пылливо вникает в природу того, с чем имеет дело, и ошибки, которые она допускает, никогда не бывают опасными, заключаясь, как правило, в чрезмерном преувеличении истины. Довольно легко, например, принять случайную неправильность в архитектурном произведении, которую менее тщательный осмотр вообще никогда бы не обнаружил, за преднамеренную неправильность; вполне возможно неверно истолковать неясный отрывок в картине, который менее серьезный наблюдатель никогда бы не попытался истолковать. Но ошибки такого рода — честные, полные энтузиазма ошибки — никогда не вредны; потому что они всегда совершаются в правильном направлении, — падают вперед по дороге, а не в канаву рядом с ней; и они обязательно будут исправлены следующим встречным. Но грубые и бесповоротные ошибки, допущенные слишком многими другими писателями об искусстве — ошибки из-за явного невнимания и недостатка сочувствия, — смертны. Всю цель великого мыслителя может быть трудно постичь, и мы можем снова и снова более или менее ошибаться в догадках о его значении; но настоящая, глубокая, более того, совершенно бездонная и неисправимая ошибка — это мысль глупца о том, что у него не было смысла.

Говоря это, я не ссылаюсь ни на одно из моих утверждений относительно предметов, изучение которых было моей основной работой: насколько мне известно, я еще ни разу не истолковал неправильно ни одно изображение Тернера, хотя часто оставался слепым к половине того, что он задумал: я также пока не нашел ничего, что можно было бы исправить в моих утверждениях относительно венецианской архитектуры; [Примечание: тонкие участки византийских дворцов, приведенные в точных измерениях во втором томе "Камней Венеции", были признаны архитекторами случайными неправильностями. Каждый, кто потрудится изучить их, обнаружит, что они совершенно определенно и бесспорно преднамеренные, и не только преднамеренные, но и являются одним из основных предметов заботы дизайнера.] но *вслучайных ссылок* на то, что было быстро замечено, невозможно полностью уберечься от ошибки, не потеряв при этом много ценных наблюдений, верных в девяносто девяти случаях из ста и безвредных, даже когда они ошибочны.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

РАЗОЧАРОВАНИЕ РЕЙНОЛЬДСА.

Очень удачно, что во фрагменте рукописи Мейсона, опубликованном недавно мистером Коттоном в его "Записках сэра Джошуа Рейнольдса", [Примечание: Смит, Сохо-сквер, 1859 г.] сохранились записи о чувствах сэра Джошуа по отношению к картинам в витрине Нью-Колледжа, которые в противном случае можно было бы предположить, что он полностью одобряет этот способ рисования на стекле. На мой взгляд, ничто не может быть более любопытным, чем ожидания великого художника; или то, что он вообще лелеял идею о том, что качества цвета, свойственные непрозрачным телам, могут быть получены в прозрачной среде; но это так: и с простотой и смирением поистине великого человека он надеется, что мистер Джервас на стекле превзойдет сэра Джошуа на холсте. К счастью, Мейсон сообщает нам результат.

"Копия, сделанная Джервасом с этой картины, его сильно разочаровала. "Я часто, - сказал он мне, - доставлял себе удовольствие, размышляя после того, как я добился того, что считал блестящим эффектом света и тени на своем холсте, насколько сильно этот эффект будет усилен прозрачностью, которую, несомненно, создаст картина на стекле. Оказалось совсем наоборот".

ПРИЛОЖЕНИЕ III.

КЛАССИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Этот отрывок из лекции был проиллюстрирован увеличенной гравюрой на дереве, рис. 1; но я не хотел уродовать ею середину этой книги. Он скопирован с 49-й страницы третьего издания *Британской энциклопедии* (Эдинбург, 1797) и представляет собой английский фермерский дом, построенный по классическим принципам. Если читатель потрудится ознакомиться с самой работой, он найдет на той же пластинке другую композицию, подобающую случаю и подчеркнутую добавлением фронтона, под сенью которого "может удобно расположиться частный джентльмен с небольшой семьей".

ПРИЛОЖЕНИЕ IV.

ТОНКОСТЬ РУК.

Я намеревался в одной из этих лекций довольно подробно рассказать о качестве утонченности цвета, но обнаружил, что эта тема завела бы меня слишком далеко. Однако необходимо сказать несколько слов, чтобы объяснить некоторые выражения в тексте.

"Утонченность цвета" действительно является тавтологическим выражением, поскольку цвета в истинном смысле этого слова не существует до тех пор, пока он *небудет* утонченным. Грязь существует, пятна существуют, и пигменты существуют, их достаточно легко во всех местах; и они достаточно легко наносятся любыми руками; но цвет существует только там, где есть нежность, и может быть нанесен только рукой, в которой есть сильная жизнь. Закон, касающийся цвета, очень странный, очень благородный, в каком-то смысле почти ужасный. В каждом конкретном штрихе, нанесенном на холст, если одна частичка цвета не работает и не принимает полноценного участия в создании оттенка, оттенок будет несовершенным. Цветовое зерно, которое не работает, мертво. Оно заражает все вокруг своей смертью. От него нужно избавиться, иначе прикосновение будет испорчено. Мы инстинктивно признаем это, используя фразы "мертвый цвет", "убитый цвет", "отвратительный цвет". Эти слова в некотором роде верны буквально. Если нанесено больше цвета, чем необходимо, тяжелый штрих, когда было бы достаточно легкого, то количество цвета, которое не требовалось и перекрывается остальным, становится мертвым и загрязняет остальное. От прикосновения не будет ничего хорошего.

Искусство живописи, собственно так называемое, состоит в нанесении минимально возможного цвета, который даст требуемый результат, и это измерение во всех конечных, то есть основных, операциях окрашивания настолько тонкое, что ни одна человеческая рука из миллиона не обладает требуемой легкостью. Последний штрих любого художника, получившего такое название, будь то Корреджо—Тициан—Тернер или Рейнольдс, всегда был бы совершенно незаметен для любого, кто наблюдал за ходом работы, поскольку оттеночные пленки были нанесены тоньше, чем глубина бороздок в перламутре. Работа может быть быстрой, внешне небрежной, более того, для самого художника почти бессознательной. Великие художники так организованы, что они делают свои лучшие работы без усилий: но проанализируйте штрихи после, и вы обнаружите, что структура и глубина цвета, нанесенные математически, обладают буквально бесконечной тонкостью, а последние штрихи исчезают по краям в виде непрослеживаемых градаций. Таким образом, чистильщик картин может удалить саму суть работы мастера за десять минут.

Заметьте, однако, что эта тонкость присутствует только в отдельных штрихах, для подготовки к которым часто использовались сплошные краски, обычно и буквально называемые "мертвой окраской", но даже это всегда незаметно, если мастер наносит его — по крайней мере, тонко в рисунке, если просто по оттенку; и далее, заметьте, что утонченность работы заключается не в нанесении абсолютно *небольшого* количества краски, а в том, чтобы всегда наносить именно нужное количество. Накладывать на малое действительно требует редкой легкости рук; но накладывать много, — при этом ни на один атом *слишком* много, и добиваться утонченности не за счет удержания силы, а за счет точности пауз, — это последний признак мастера - ручная работа — сила, знание и нежность в одном флаконе. Часто может потребоваться много цвета; возможно, его целая масса, такая, которая должна проецироваться с холста; но настоящий художник придает этой массе требуемую толщину и форму с такой точностью, как если бы это был бутон цветка, к которому он должен прикоснуться, чтобы распустился; один из нагруженных фрагментов белого облака Тернера моделируется и градуируется в одно мгновение, как если бы только он был предметом картины, в то время как то же количество цвета под другой рукой было бы безжизненным комом.

Следующий отрывок из письма в "*Литературной газете*" от 13 ноября 1858 г., которое я был вынужден написать, чтобы защитить сомнительное высказывание о тонкости почерка Тернера от обвинения в гиперболе, содержит некоторые интересные и убедительные доказательства по этому поводу, хотя оно относится только к рисункам карандашом и мелом:

"Я должен попросить вас разрешить мне все же ответить на возражения, которые вы выдвигаете против двух утверждений в моем каталоге, поскольку в противном случае эти возражения уменьшили бы его полезность. Я утверждал, что на данном рисунке (названном одним из главных в серии) карандаш Тернера не сдвинулся ни на тысячную долю дюйма бессмысленно; и вы обвиняете это выражение в экстравагантной гиперболе. Напротив, это во многом соответствует истине, являясь всего лишь математически точным описанием довольно хорошего исполнения рисунка или гравюры. Чтобы убедиться в этом, достаточно измерить образец любой обычной хорошей работы. Возьмем, к примеру, гравюру Финдена на 180-й странице стихотворений Роджерса, на которой лицо фигуры от подбородка до макушки брови занимает всего четверть дюйма, а расстояние между верхней губой и подбородком составляет как можно меньше одной семнадцатой дюйма. Весь рот занимает одну треть этого пространства, скажем, одну пятидесятую дюйма, и в пределах этого пространства как губы, так

и гораздо более сложный внутренний уголок рта идеально очерчены и закруглены, с довольно удачным и достаточно тонким выражением. Любой художник заверит вас, что для того, чтобы нарисовать рот так же хорошо, как этот, в штрихах должно быть более двадцати оттенков; то есть в данном случае оттенки изменяются со значением менее чем на тысячную долю дюйма.

"Но это просто детская игра по сравнению с утонченностью первоклассной механической работы — гораздо больше похоже на рисунок кистью или карандашом, выполненный рукой мастера. Чтобы сразу предоставить вам авторитетные доказательства по этому вопросу, я написал мистеру Кингсли, преподавателю колледжа Сидни-Сассекс, другу, к которому я всегда прибегаю, когда хочу быть абсолютно прав в любом вопросе; ибо его обширные знания как в математике, так и в естественных науках сочетаются не только с исключительными способностями к тонким экспериментальным манипуляциям, но и с острой чувствительностью к красоте в искусстве. Его ответ, в его заключительном заявлении, посвященном работе Тернера, удивителен даже для меня и, я думаю, будет еще более удивительным для ваших читателей. Обратите внимание на последовательность измеренных и протестированных улучшений: вот № 1:—

"Самая тонкая механическая работа, которую я знаю, которая не является оптической, - это та, что была выполнена Нобертом в виде линейчатых линий. У меня есть серия, отлинованная им на стекле, с фактическими масштабами от 0,000024 до 0,000016 дюйма, идеально правильными для этих десятичных дробей, и он выполнил другие так же хорошо, как 0,000012, хотя я не знаю, насколько точно он мог повторить последние.

- Это № 1 по точности. Мистер Кингсли переходит ко № 2:—

- "Но это грубая работа по сравнению с точностью, необходимой для изготовления предметного стекла микроскопа, каким, оказывается, занимается Россе".

"Я сожалею, что опускаю следующее объяснение десяти линз, составляющих такое стекло, "каждая из которых должна быть точной по радиусу и поверхности, и все их оси совпадать", но это было бы непонятно без рисунка, которым это проиллюстрировано; поэтому я перехожу к № 3 мистера Кингсли:

"Я сносно знаком, - продолжает он, - с фактической шлифовкой и полировкой линз и зеркал и собственноручно выполнил несколько отнюдь не плохих оптических работ, и я скопировал немало количество работ Тернера, и *я до сих пор с благоговением смотрю на сочетание изящества и точности его руки*; ЭТО ПРЕВОСХОДИТ ОПТИЧЕСКУЮ РАБОТУ ВНЕ ПОЛЯ ЗРЕНИЯ. В оптической работе, как и в утонченном рисовании, рука выходит за пределы глаза, и приходится полагаться на осязание; и когда человек однажды узнает, каким тонким делом является прикосновение, он приходит в ужас от любой грубой работы и готов скорее простить любую слабость, чем ту смелость, которая сродни бесстыдству. В оптике различие легко увидеть, когда работа подвергается испытанию; но и здесь, как и в рисовании, требуется образованный глаз, чтобы заметить разницу, когда работа лишь умеренно плоха; но при "смелой" работе ничего не видно, кроме искажений и тумана: и я от всей души желаю, чтобы тот же результат был достигнут при таком же обращении с рисунком; но здесь смелость обманывает необразованных, выдавая точность настоящего человека. Очень странно, насколько у нас в этой стране слух лучше, чем зрение: если бы невежественный человек

"смело" обращался со скрипкой, у него не было бы много поклонников, хотя его смелость была намного ниже, чем у девяноста девяти из ста рисунков, которые мы видим".

"Слова, которые я выделил курсивом в приведенном выше отрывке, были для меня неожиданными. Я знал, что работа Тернера была такой же утонченной, как любая оптическая работа, но понятия не имел, что она выходит за ее рамки. Слово мистера Кингсли "благоговейный трепет", встречающееся непосредственно перед этим, однако, как я часто чувствовал, совершенно правильное. Когда мы начинаем понимать работу любого настоящего великого исполнителя, такого как любой из трех великих венецианцев, Корреджо или Тернера, благоговейный трепет от этого становится чем-то большим, чем можно ощутить от самого потрясающего природного пейзажа. Ибо создание такой системы, как высокий человеческий интеллект, наделенный своими невыразимо совершенными инструментами зрения и рук, является гораздо более ужасающим проявлением Бесконечной Мощи, чем создание морей или гор.

"После этого свидетельства завершения работы Тернера мне нет необходимости подробно защищаться от обвинения в гиперболе в заявлении о том, что "насколько я знаю, галереям Европы может быть предложено создать один эскиз [примечание: заметьте, эскиз, а не законченный рисунок. Эскизы являются подходящими объектами сравнения друг с другом только тогда, когда они содержат примерно одинаковое количество работы: критерием их достоинства является количество правды, переданной с помощью заданного количества штрихов. Утверждение в Каталоге, в защиту которого было написано это письмо, было сделано в отношении "Эскиза Рима", № 101.], который должен соответствовать "этюду мелом" № 45 или самому слабому из меморандумов на 71-м и последующих кадрах; "однако следует отметить, что в некоторых отношениях эти меморандумы являются "величайшей работой в сером цвете, которую он сделал в своей жизни". Ибо я считаю, что в качестве манипуляторов никто, кроме четырех человек, которых я только что назвал (трех венецианцев и Корреджо), не был равен Тернеру. и, насколько я знаю, никто из этих четверых никогда не вкладывал всю свою силу в наброски. Но независимо от того, сделали они это или нет, мое заявление в каталоге ограничено моими собственными знаниями: и, насколько я могу доверять этим знаниям, это не восторженное заявление, а совершенно спокойное и взвешенное. Возможно, это ошибка, но это не гипербола".

ПРИЛОЖЕНИЕ V.

Я могу лишь привести, чтобы проиллюстрировать это, примеры черновых заметок, сделанных усталой рукой на одном листе моей записной книжки; но молодым студентам, возможно, будет полезно ознакомиться с ними, чтобы они могли понять разницу между заметками, сделанными для того, чтобы понять суть дела, и заметками, сделанными просто для того, чтобы выглядеть аккуратно. Только следует заметить, что лучшие черты свободного рисунка всегда теряются даже при самом тщательном факсимиле; и я не стал бы показывать даже эти незначительные пометки в имитации гравюры на дереве, если только читатель не сможет, взглянув на 21-ю или 35-ю иллюстрации *современных художников* (а еще лучше, попытавшись скопировать фрагмент любой из них), убедиться, насколько далеко я могу зайти в рисовании или нет. Я ссылаюсь на эти пластины, потому что, хотя я четко указал в предисловии, что они, вместе с 12-й, 20-й, 34-й и 37-й, были выполнены на стали моей собственной рукой (кроме того, использование сухой точки на переднем плане 12-й и 21-й пластин полностью отличается от обычных процессов травления). Я нахожу, что постоянно предполагается, что они были выгравированы для меня — как будто прямая ложь в таких вопросах была довольно распространенным явлением.

На рис. 2 изображен центральный фрагмент балкона, но с правой стороны опрыскиватель опущен, так как его слишком много среди настоящих листьев, чтобы его можно было нарисовать.

На рис. 3 показан предполагаемый общий эффект от его массы, при этом пяти- и шестилистные цветки хорошо различимы на любом расстоянии.

На рис. 4 показан его профиль, довольно тщательно прорисованный сверху, чтобы показать листья тюльпана и турецкой лилии. Под ним находится железная пластина, вырезанная из широких тонких листьев, которая придает центру балкона плавный изгиб наружу, как у борта военного корабля. Центральный профиль имеет наибольшее значение в изделиях из металла, поскольку его обтекаемость влияет на изгибы всего рисунка, не только на поверхности, как в резьбе по мрамору, но и на их пересечениях, когда боковая сторона видна спереди. Более светлые листья, *b b*, — это настоящий вьюнок.

На рис. 5 показаны два зубца бордюра, иллюстрирующие неправильность их формы, которая имеет место именно в указанной степени.

На рис. 6 изображен бордюр сбоку балкона, показывающий наиболее интересное обстоятельство в обработке всего карниза в целом, а именно расширение и втягивание зубцов карниза по мере приближения к стене. Такая трактовка всего карниза как своего рода венка вокруг балкона с распущенными сзади листьями и плотно посаженными спереди, как девушка набросила бы венок из листьев на свои волосы, является наиболее законченным свидетельством ума хорошего мастера, который можно найти во всем этом.

На рис. 7 точно показаны очертания убранных створок. В тексте было отмечено, что все это железное изделие было раскрашено. Трудность правильного окрашивания металлических изделий и необходимость делать это тем или иным способом были главными причинами того, что я никогда не углублялся в эту тему всерьез; ведь все железные изделия, которые я когда-либо видел красивыми, были ржавыми, а ржавое железо не подходит для современных целей. Тем не менее, его можно покрасить, но для этого нужен кто-то, кто знает, что такое живопись, а

немногие из нас знают - и уж точно пока никто из наших реставраторов декора или писателей по цвету.

Для меня удивительно, что книга за книгой появляются на эту последнюю тему, по-видимому, без малейшего осознания со стороны авторов того, что первая необходимость красоты в цвете — это градация, как первая необходимость красоты в линии - это изгиб, - или что вторая необходимость в цвете - это таинственность или утонченность, как вторая необходимость в линии - мягкость. Цвет без градации совершенно бесполезен; цвет без загадки - совершенно варварский. Пока он не потеряет себя и не растворится в других цветах, как истинная линия теряет себя и не растворится в других линиях, цвет не имеет настоящего существования в благородном смысле этого слова. Что куб или тетраэдр для органической формы, что неградуированный и не смешанный цвет для органического цвета; и человек, который пытается организовать цветовую гармонию без градации оттенков, относится точно к той же категории, что и художник, который должен пытаться составить красивую картину из нагромождения кубов и параллелепипедов.

Значение оттенка во всех элементах освещения на расписном стекле прекрасных периодов зависит в первую очередь от средств, используемых для придания цветам трепетания и колебания; *неравенство* яркости является *условием* яркости, точно так же, как неравенство акцентов является условием силы и красоты звука. Умение, с которым иллюстраторы XIII века в книгах и индийцы в шалах и коврах используют мельчайшие атомы цвета, чтобы оттенять другие цвета и сбивать с толку глаз, является первым секретом их дара великолепия; однако оно связано со столькими другими приемами, которые совершенно инстинктивны и необучаемы, что останавливаться на них бесполезно. Учитывая тонкость организации в конструкторе, у вас скоро будет все, а без этого ничего. Однако, чтобы не заканчивать свою книгу словами уныния, позвольте мне, поскольку многим из нас нравятся подобные вещи, изложить пять законов, из которых нет никаких исключений и которые, если они никому не позволяют добиться хорошего цвета, по крайней мере, насколько это возможно, точно осуждают плохой цвет.

1. ЛЮБОЙ ХОРОШИЙ ЦВЕТ ИМЕЕТ ГРАДАЦИЮ. Розовые румяна (или, что еще лучше, сами румяна) - это тип правильности в сочетании чистых оттенков.
2. ЖИЗНЕСПОСОБНОСТЬ ВСЕХ ЦВЕТОВЫХ ГАРМОНИЙ ЗАВИСИТ ОТ ДЕЙСТВИЯ И ПОЛЕЗНОГО ДЕЙСТВИЯ КАЖДОЙ СОДЕРЖАЩЕЙСЯ В НИХ ЧАСТИЦЫ ЦВЕТА.
3. КОНЕЧНЫЕ ЧАСТИЦЫ ЦВЕТА, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПОЛНОТЫ ЦВЕТОВОЙ ГАРМОНИИ, ВСЕГДА БЕСКОНЕЧНО МАЛЫ; они либо наносятся неизмеримо тонкими штрихами карандаша, либо образуются порциями красящего вещества, как бы распределены они ни были, которые настолько абсолютно малы, что на заданном расстоянии становятся бесконечно малыми для глаза.
4. НИКАКАЯ ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ВЫСОКОГО ПОРЯДКА, ЕСЛИ ТОЛЬКО ОНА НЕ ВКЛЮЧАЕТ НЕОПИСУЕМЫЕ ОТТЕНКИ. Это наилучший из возможных признаков цвета, когда никто из тех, кто его видит, не знает, как его назвать или как дать представление о нем кому-либо еще. Даже среди простых оттенков наиболее ценными являются те, которые невозможно определить; самые ценные пурпурные цвета будут выглядеть коричневыми рядом с чисто фиолетовыми, а фиолетовые - рядом с чисто коричневыми; а самые ценные зеленые цвета будут

называться синими, если их рассматривать рядом с чисто зелеными, и зелеными, если рассматривать их рядом с чисто синими.

5. ЧЕМ ТОНЬШЕ ГЛАЗ РЕАГИРУЕТ НА ЦВЕТ, ТЕМ МЕНЬШЕ ПОТРЕБУЕТСЯ ДЛЯ ЕГО ИНТЕНСИВНОГО УДОВЛЕТВОРЕНИЯ. Но это немного должно быть в высшей степени хорошим и чистым, как тончайшие ноты великого певца, которые так близки к замолканию. А великий колорист сделает прекрасным даже отсутствие цвета, как замирание совершенного голоса делает тишину священной.